



STAIN

RECORD NUMBER

nakład 400 egzemplarzy



Małgorzata Kitowska-Łysiak

1953–2012

Duch uwikłany w materię (ciała)

Zmarła Małgorzata Kitowska-Łysiak, pozostawiając nas wszystkich – jej przyjaciół i współpracowników – w wielkim zadaniu badania i edycji dzieł Schulza oraz w poczuciu, że obok nas powstała jakaś luka, puste miejsce, którego nie da się żadną miarą wypełnić. Niby wiedzieliśmy, że jest coraz ciężej chora, przyjmowaliśmy, że aby przyjechać z Lublina do Warszawy na zebrania komitetu redakcyjnego przygotowującego edycję wszystkich dzieł drohobyckiego artysty, musi być pod stałą opieką syna, wożona wraz z butlą tlenu, bez której nie mogła się ruszyć w dalszą podróż. Ale była w niej niezwykła dzielność i poczucie obowiązku, dzięki któremu praca wygrywała po wielokroć ze słabością ciała, budząc nadzieję, że tak będzie zawsze. Przecież jeszcze ostatniej nocy przed śmiercią, zanim odeszła, dokończyła recenzję pracy magisterskiej.

Nie umiem dziś powiedzieć, kiedy ją poznałem. Pewnie w roku 1992, kiedy pierwsza wielka rocznica urodzin i śmierci Schulza obchodzona w Polsce zgromadziła jego badaczy na konferencji w Krakowie, na wielkiej warszawskiej wystawie twórczości plastycznej artysty w Muzeum Literatury, a potem w Drohobyczu, jeszcze wówczas obojętnym, a może nawet nieprzyjaznym wobec żydowsko-polskiego twórcy. Małeńka, ułomna, niepozorna – była zawsze pełna jakiejś niezwykle pozytywnej energii, gotowa do działania, do współpracy z innymi, do brania na siebie obowiązków, choćby przekraczały jej fizyczne siły. Nie znałem w całej rozciągłości jej prac jako historyka sztuki, a przecież zajmowała się – i to nader intensywnie – malarstwem polskim XX wieku, a jej szkice na ten temat zajęły parę tomów, nie mówiąc o tym, że redagowała też książki zbiorowe i serie wydawnicze. Dla mnie jednak pozostanie przede wszystkim bezsprzecznie najwybitniejszą znawczynią twórczości plastycznej Schulza, autorytetem w tej mierze bezwzględny i, by tak rzec, ostateczny.

W poświęconym jej pośmiertnym wspomnieniu na internetowej stronie Collegium Artium napisano, że dowodem uznania dla jej prac o Schulzu było zaproszenie jej do zespołu redakcyjnego krytycznego wydania dzieł artysty. To jest oczywiście prawda, ale jak gdyby źle wyrażona, bo zakłada ewaluację osiągnięć, wybór spośród grona osób. Tymczasem żadnego kłopotu z wyborem nie było – kogóż innego bowiem mielibyśmy do tego zespołu zaprosić? Była jedyną i absolutnie oczywistą kandydatką, a jej śmierć dopiero stawia przed nami dramatyczny problem i pytanie, czy ktoś w ogóle mógłby ją zastąpić.

Prace schulzologiczne Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak obejmują autorski tom studiów, zatytułowany z charakterystyczną dla niej skromnością: *Schulzowskie*

marginalia (2007), parę tomów zbiorowych pod jej redakcją, bardzo ważną i potrzebną edycję pism krytycznych Schulza, 53 hasła w *Słowniku schulzowskim* i wiele, wiele prac drobniejszych, artykułów zamieszczanych w czasopismach, zbiorach studiów, katalogach wystaw. Jej dorobek w dziedzinie schulzologii jest ogromny, pewnie warto by go kiedyś zebrać i wydać razem. Pierwszorzędna znawczyni historii sztuki, umiała przede wszystkim ułożyć precyzyjnie rysunki Schulza zarówno na tle współczesnego malarstwa, jak i na tle sztuki europejskiej paru ostatnich stuleci. Dzięki temu twórczość plastyczna drohobyckiego artysty przestała być tylko czymś groteskowo-dziwacznym, „dokumentem masochizmu”, ale stała się pełnoprawną uczestniczką dramatów dwudziestowiecznej sztuki. Każdy, kto chciałby się o tym przekonać, powinien zapoznać się choćby z hasłami na temat plastyki w *Słowniku schulzowskim* – są one w ponadprzeciętnej (dla tego słownika) mierze obszerne, erudycyjne i rozległe; można by z nich pewnie złożyć osobną monograficzną książkę poświęconą Schulzowi rysownikowi i malarzowi. U podstaw osiągnięć badaczki leży bowiem – najwyżej – ogromna wiedza o przedmiocie jej fachowych dociekań. W wypadku dzieła odkrywanego i przywracanego odbiorcom w tak skomplikowanych okolicznościach, jak dzieło Schulza, trzeba tej nieefektywnej, ale niesłychanie drobiazgowej, materialnej wiedzy więcej niż gdziekolwiek indziej, a badacz nie tylko interpretuje, ale też podejmować musi stale decyzje dotyczące autentyczności odnajdowanych rysunków czy obrazów.

Małgosia. Niezależnie od całej wiedzy, jaką dysponowała, uderzającą cechą jej charakteru była skromność, usuwanie się na drugi plan, aby dać miejsce innym, ba, podkreślać cudze zasługi i oddawać sprawiedliwość. Dlatego wspaniale sprawdzała się w roli organizatorki konferencji naukowych, przedsięwzięć zbiorowych, dyskusji angażujących wybitne i bardziej od niej ekspansywne osobowości. Sama pozostawała w cieniu, ale te sympozjony dyskretnie inspirowała i sprawowała nad nimi pieczę. W ten sposób patronowała jednej z pierwszych książek zbiorowych poświęconych Schulzowi (*Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*), która ukazała się z okazji stulecia urodzin i pięćdziesięciolecia śmierci pisarza. Następnie, po upływie dekady, wraz z także przedwcześnie zmarłym Władysławem Panasem, zorganizowała na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim wielką międzynarodową sesję naukową w studziesięciolecie urodzin i sześćdziesięciolecie śmierci Schulza, po której z niezwykłą sprawnością i w rekordowym tempie wydała najobszerniejsze bodaj, jak dotąd, dzieło zbiorowe Schulzowi poświęcone: ogromną i bogatą w ważne szkice księgę pod tytułem *W ulamkach zwierciadła...* I wreszcie wymienić trzeba nadzwyczaj oryginalną książkę *Białe plamy w schulzologii*, która ukazała się pod redakcją Małgosi przed dwoma laty, a jest częściowo zbiorem referatów wygłoszonych na sesji w KUL-u w roku 2007, częściowo zaś zawiera zapis arcyciekawej dyskusji, w której brali udział uczestnicy konferencji. Jest w tej książce referat samej redaktorki o zastanawiającym tytule: *Duch uwikłany w materię (ciała)*. Tekst poświęcony jest świeżo odnale-

zionym rysunkom Schulza i Zenona Waśniewskiego (Schulza przedstawiającym), ale jego tytuł wskazywać by mógł na kwestię bardziej osobistą i angażującą samą autorkę tekstu.

Są ludzie – Małgosia do nich należała, tak jak wcześniej należał Schulz – którzy fizyczną niepozorność, czasem połączoną z chorobą i cierpieniem, równoważą jakimś niezwykłym napięciem wewnętrznym, duchową jakością najwyższej miary, którzy są promienni i najzwyczajniej dobrzy. Właśnie w nich duch, choć zdaje się na zawsze uwięziony w klatce słabego, schorowanego ciała, potrafi to uwikłanie przezwyciężyć, pokonać zgorzknienie, podtrzymując w sobie potrzebę dawania, afirmację świata i istnienia. To wielki dar – móc w życiu otrzeć się choćby na chwilę o kogoś tak szczerze w duchowe przymioty wyposażonego i skłonnego się nimi dzielić z otoczeniem. Małgosiu, będzie nam Ciebie brakowało!

jj

[odczytania]

Michał Paweł Markowski: Schulz – pisarz jako filozof

1. Istnieje sześć popularnych przesądów dotyczących odrębności literatury i filozofii. Po pierwsze, powiada się, że filozofia odnosi się do prawdy, podczas gdy literatura zajmuje się zmyśleniem. Po drugie, sądzi się, że filozofia używa języka w sposób niezauważalny, natomiast literatura świadomie pokazuje język. Po trzecie, filozofii przypisuje się stanowisko „realistyczne” w tym sensie, że odwołuje się ona do tego, co jest, podczas gdy literatura swobodnie wyobraża sobie różne niestworzone rzeczy. Po czwarte, od filozofii wymaga się powagi, natomiast literaturze pozwala się na ironię, humor i żarty. Po piąte, filozofia powinna opierać swoje rozważania na rozumie, który postępuje metodycznie i bez wątplenia, literaturze natomiast wolno wspierać się na intuicji, która niczego nie musi dowieść. Po szóste, przyjmuje się, że filozofia wyklada nam wprost, jak się rzeczy mają, literatura zaś opowiada różne historyjki.

Fikcja, metafora, wyobraźnia, humor, intuicja oraz narracja to właściwości literatury, natomiast prawda, językowa oszczędność, realizm, powaga, rozum i wykład to przymioty filozofii. Czy jest to pozycja wartościująca? Oczywiście, i to w dwie strony. Ktoś niezmiernie poważny i metodyczny będzie miał w pogardzie literaturę, gdyż jej frywolność będzie osłabiała autorytet rozumu, bez którego podobno – tego umysły poważne bardzo się boją – świat łatwo by się rozsypał. Z kolei ktoś z poczuciem humoru albo z dużą wrażliwością emocjonalną będzie filozofię traktował jako żalosne ograniczenie dla nieskrępowanej wyobraźni. To, co umocowane jest w prywatnych przekonaniach, ma, rzecz jasna, swoje instytucjonalne odpowiedniki. Na wydziałach filozofii literatura pojawia się z rzadka, jedynie jako obiekt filozoficznego badania, podob-

sześć
przesądów

nie mylić

nie jak na wydziałach literackich filozofia tolerowana jest jedynie jako konieczny suplement. Podział ten dowodzi, że między literaturą i filozofią istnieje wyrwa, której nie należy przekraczać, gdyż grozi to zawaleniem fundamentów, na jakich wznosi się, powiadają zwolennicy jednoznacznych podziałów, cała architektura kultury. Żeby skomplikowany mechanizm kultury funkcjonował prawidłowo, literatura powinna nie pokrywać się z filozofią, podobnie jak rozum nie powinien przesłaniać intuicji, powaga nie powinna być mylona z humorem, a mężczyzna z kobietą. Kultura wspiera się na stereotypach, albowiem stereotyp ułatwia poznanie, poznanie zaś ma podstawę ekonomiczną – nie znosi marnotrawstwa i do wytworzenia produktu końcowego, czyli wiedzy, używa najtańszych środków, a więc poznawczych gotowców, za pomocą których szybciotko kategoryzuje rzeczywistość.

2. Czasami jednak takie sposoby zawodzą. Przeczytajmy taki oto fragment.

„Zachodzi tu zjawisko reprezentacji i zastępczego bytu. Jakieś zdarzenie, może być co do swej proveniencji i swoich własnych środków małe i ubogie, a jednak, zbliżone do oka, może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i promienną perspektywę dzięki temu, że wyższy byt usiłuje w nim się wyrazić i gwałtownie w nim błyszczy”.

Gdyby zgodzić się na wszystkie zacytowane wyżej kryteria odróżniające filozofię od literatury, to jasne stanie się, że powyższy kawałek nie jest fikcją literacką. Jest to poważny wykład, rozumowo uzasadniony, napisany językiem dość przezroczystym, zawierający pojęcia filozoficzne; wykład, w którym autor szkicuje nam własną filozofię zdarzenia, której pełne intelektualne oszacowanie wymagałoby dobrej znajomości tradycji filozoficznej, od Platona do Deleuze’a, z uwzględnieniem tradycji teologicznej.

prawo do filozofowania

Ale przecież cytat ten pochodzi z opowiadania *Księga* Brunona Schulza, tekstu niewątpliwie literackiego. Czytelnik jest nieco zakłopotany, bo z jednej strony uważa, że fragment ten, wedle niemal powszechnych kryteriów, jest filozoficzny, ale z drugiej strony napisał go pisarz, który w innych partiach tego samego tekstu spełnia wszystkie kryteria literackiego użycia języka. Otrząsnąwszy się nieco z tego zakłopotania, czytelnik powie, że pisarz ma prawo sobie pofilozofować od czasu do czasu, powkładać w usta postaci albo swojego narratora filozoficzne dywagacje, ale i tak, koniec końców, pozostajemy na gruncie literatury. Bo Schulz jest pisarzem, który, owszem, ma filozoficzne ciągotki, ale tak naprawdę jest mistrzem wyobraźni i języka, co czyni z niego mistrza literackiej prozy. Ale równie dobrze czytelnik taki mógłby z tego zakłopotania otrząsnąć się inaczej i powiedzieć, że literatura to tylko zbędna

forma, za pomocą której pisarz stara się powiedzieć nam rzeczy niezwykle poważne, niezwykle serio napisane, z mocnym roszczeniem do prawdziwości. Że tak naprawdę prawdziwy Schulz jest właśnie tutaj, w tym fragmencie o reprezentacji, że tutaj wyklada swoje najważniejsze poglądy, że bez zrozumienia tego właśnie kawałka nie mamy w ogóle co się łudzić, że Schulza możemy pojąć.

Tak właśnie to zwykle wygląda: albo filozoficzna treść zostaje podporządkowana literackiej formie, albo literacka forma zostanie podporządkowana filozoficznej treści. W pierwszym wypadku Schulzowi przypisuje się różne filozoficzne tradycje, od Platona do Nietzschego powiedzmy, ale tradycje te są wtórne w stosunku do literackiego geniuszu. W drugim wypadku całe dzieło Schulza sprowadza się do wiązki kilku dyskursywnych tez, łatwo pomijających błahą formę. Jest to sytuacja trwałej nierównowagi, asymetrii i niewspółmierności. Albo filozofia, albo literatura. Albo Schulz pisarz, który zdradzał czasami literaturę na rzecz filozofii, albo Schulz filozof lub teolog, który literaturę traktował jedynie jak kuse ubranko, w którym nie mieści się wyrośnięty dryblas.

dwa podpo-
rządkowania

3. Dla ilustracji podam jeden tylko przykład. W poświęconym Schulzowi rozdziale swojej ostatniej książki *Between Fire and Sleep: Essays on Modern Polish Poetry and Prose*, Jarosław Anders pisze tak: „To prawda, że [Schulz] zdaje się postulować jedność materii i ducha, siłę życiową, przenikającą nawet przedmioty nieożywione. Jednak jego wizje rozwijają się jak serie niepowiązanych impresjonistycznych obrazów, które nigdy nie uspoją się w jakiś większy wzorzec, sugerujący głębszy porządek metafizyczny. Jego barokowe metafory, wspaniałe i językowo odkrywczе zbitki z pewnością «odnawiają» świat, ale nie odkrywają niczego na temat jego istoty, źródeł lub przeznaczenia. Jest raczej tak, że to poszukiwanie «mitu pierwotnego» jest dla Schulza jedynie alibi dla swobodnej gry wyobraźni. Jego rzeczywistym celem nie jest sondowanie filozoficznych czy religijnych głębin życia, lecz doświadczenie życia na sposób intensywnie zmysłowy i jaskrawo estetyczny”¹.

Pisząc takie rzeczy, Anders bardzo rozczarowuje. Schulz jest w takim ujęciu błahym estetą, którego twórczość to jedynie niespójny zbiór obrazów i wymyślnych metafor, w związku z czym obce muszą być mu problemy metafizyczne, czyli dociekanie „istoty świata”. Rozumowanie takie wspiera się na przekonaniu, że jedynie w prozie przejrzystej, spójnej i językowo neutralnej pisarz jest w stanie mierzyć się z najpoważniejszą

Anders
rozczarowuje

¹ J. Anders, *Between Fire and Sleep: Essays on Modern Polish Poetry and Prose*, Yale University Press, New Haven 2009, s. 20.

problematyką. Pisarz prawdziwie głęboki, sugeruje Anders, wymienia skutecznie słowa na rzeczy, nie pozostawiając żadnego niepotrzebnego, metaforycznego osadu, który oddalałby i pisarza, i czytelnika od „istoty, źródeł lub przeznaczenia” rzeczywistości i zamykał w „swobodnej grze wyobraźni”. Schulza można by potraktować poważnie, powiada Anders, ale tylko wtedy, gdyby jego obrazy były mniej chaotyczne i gdyby układały się w jakiś spójny wzorzec. To, że Anders takiego wzorca nie potrafi dostrzec, nie jest niczym zdumiewającym, albowiem ktoś, kto uważa, że „doświadczenie życia na sposób intensywnie zmysłowy” albo bujna obrazowość języka nie mają żadnego związku ze stawianiem poważnych pytań, w ogóle nie powinien, tak uważam, zajmować się literaturą.

próbować
inaczej

4. A gdyby tak spróbować inaczej i nie pytać o to, kogo czytał Schulz, kto na niego wpłynął i czy, na przykład, Romanie Halpern udało się wypożyczyć dla niego Husserla i co mogłaby znaczyć dla jego literatury lektura, powiedzmy, *Badań logicznych*. A gdyby tak nie brać pod uwagę rozdziału między filozofią i literaturą i przeczytać Schulza tak, jakby nie był on gorszy od żadnego filozofa (bo tylko gorsi filozofowie inspirowują się lepszymi filozofami), ale sam miałby nam coś ważnego do powiedzenia, co zwykle oddajemy w pacht filozofom, bo przecież oni tacy poważni i takich trudnych słów używają. A gdyby tak Schulza przeczytać na jego własnych warunkach, wedle jego myślenia, gdyby uznać, że pisarz także może używać słów „byt” i „reprezentacja” z sensem, a literatura nie jest tylko interesującym bajaniem albo zręcznym układaniem słów, któremu przyglądamy się w niemym zachwycie, lecz jest myśleniem o świecie, które choć nie wprost podane, to jednak nie mniej dotyczy tego świata niż znacznie poważniejsze dyskursy, gdyby uznać, że można z pisarzem poważnie dyskutować o świecie? O jego, Schulza, świecie i naszym.

czytać Schulza
filozoficznie

Otóż może to czytelnika zdziwić, ale uważam, że nikt do tej pory nie potraktował bardzo poważnie Schulza. Moim zdaniem nikt do tej pory nie przeczytał filozoficznie Schulza, to znaczy nie przeczytał tak, jak on na to zasługuje; nikt nie uznał, że Schulz ma coś bardzo ważnego nam do powiedzenia o świecie, o nas samych, o tym, jak zbudowana jest rzeczywistość, jaki to wszystko ma sens i jak my w tym wszystkim powinniśmy się odnaleźć. A jest tak dlatego, że nikt nie uznaje myślowej samodzielności Schulza, natomiast chętnie wszyscy szukają źródeł jego myśli, albowiem pisarz staje się większym pisarzem wtedy, gdy mu się przypisze jakieś filozoficzne konteksty. Szukają więc w żydowskiej kabale, u Nietzschego, w romantyzmie, u Schopenhauera, u Bergsona, u Leibniza, pokazują powinowactwa z Jungiem, z Cassirerem, jakby to

odsłanianie powinowactw cokolwiek nam o Schulzu mówiło, jakby tworzenie tych parantel świadczyło o jego oryginalności. Powiem wprost: każda praca, która zajmuje się szukaniem jakichś filozoficznych motywów w twórczości Schulza, wbrew zamiarom, wcale nie dowartościowuje Schulza, ale go r a d y k a l n i e o d w a r t o ś c i o w u j e, pomniejsza, zlipucia i upupia. Powiedzieć, że Schulz wykorzystuje w swojej twórczości jakieś wątki usnute przez któregoś wielkiego filozofa, Nietzschego czy Bergsona, to powiedzieć, że stać go było jedynie na pożyczki, na drobny szmugiel, na pokątne przeszczepy.

5. Oczywiście stawiam tu pytanie podstawowe. Czy istnieje filozofia Brunona Schulza? Czy istnieje osobna, oryginalna, sygnowana jedynie jego nazwiskiem filozofia? A gdyby tak było, co miałyby to znaczyć? Co nam ważnego powiada Schulz? Gdzie naprawdę tkwi jego wielkość?

stawiam
pytanie
podstawowe

Powłada się tak: Polska w dwudziestolecu międzywojennym wydała na świat dwie ciekawe szkoły filozoficzne. Pierwsza to szkoła lwowsko-warszawska, z Twardowskim, Ajdukiewiczem, Leśniewskim, ale przede wszystkim z Alfredem Tarskim. Druga to oczywiście szkoła fenomenologiczna, choć tu jedynie uczeń Husserla, Roman Ingarden, przychodzi na myśl. Zgoda, szkoły to mocne, z wielkimi nazwiskami, ale gdyby popatrzeć dziś na ich promieniowanie, to poza Tarskim, najęższym umysłem z nich wszystkich, nikt na świecie ich już nie czyta, nikt się nie inspirowuje, nikt nie komentuje. Może więc zamiast bezkrytycznie chwalić się, że mamy taką wspaniałą przeszłość filozoficzną, zapytamy dlaczego tak się dzieje?

Jedną z odpowiedzi jest taka, że osiemdziesiąt lat temu obydwie polskie szkoły błyszczały światłem odbitym od swoich ognisk i kiedy ogniska te przygasły (jak filozofia analityczna) lub niemal zgasły (jak fenomenologia), także i nazwiska ich przedstawicieli przyblakły. Dziś zarówno filozofia analityczna, jak i fenomenologia obecne są jedynie w wąskich profesjonalnych kółkach i tak naprawdę nikt, poza nielicznym gronem specjalistów, nie chce wiedzieć, co w tych kółkach się dzieje. Konia z rzędem każdemu, kto wymieni ciekawą, z bigłem wymyśloną i napisaną książkę, którą na świecie, albo choćby w Polsce, opublikowano na temat Kazimierza Ajdukiewicza czy Romana Ingardena.

Ale jest też inna odpowiedź, znacznie dla mnie ciekawsza. Otóż odpowiedź na pytanie, dlaczego nikt dziś nie komentuje polskiej filozofii międzywojennej, brzmi tak: ponieważ najciekawsze rzeczy w tym czasie zostały powiedziane nie przez filozofów, ale przez pisarzy. Weźmy przykład Witkacego, który niepotrzebnie upierał się, że jego system filozoficzny jest cokolwiek wart, niepotrzebnie tracił energię na niekończące się, jednokierunkowe dyskusje z Carnapem, Husserlem czy

Wittgensteinem (uznajmy przynajmniej jego wielkie ambicje) i niepotrzebnie dręczył swoją żonę przepisami w nieskończoność swojego, jak to mówił, „główniaka”. Witkacy jest znakomitym myślicielem, choć nie tam, gdzie się jego znakomitości szuka. Zamiast zaprzętać sobie głowę jego sformułowaną filozofią, która, prawdę mówiąc, jest dramatycznie grafomańska i wtórna, trzeba uważnie patrzeć, jak rozwija on relacje między postaciami na scenie i w powieściach, jak fenomenalnie analizuje ludzkie motywacje, zahamowania i wahania i jak wnikliwie pokazuje dramat nieprzeciętnie inteligentnej świadomości. Jak genialnie pokazuje bezsilność języka wobec rzeczywistości, a jednocześnie jak ów język odkleja się od rzeczy i dryfuje samopas, w ludzkim bełkotaniu, które jest odpowiedzią na chaos świata. Kiedy Witkacy wymyślał Tarskiemu, rysując przy słowie „metajęzyk” gigantyczny jęzor, owszem, był zabawny, ale ani przez chwilę nie był tak błyskotliwy jak wówczas, gdy równoległe z Heideggerem, nie znając jego analiz, pokazywał, na czym polegał fenomen ludzkiej „gadaniny”, *die Gerede*, jak mówił autor *Sein und Zeit*. Kiedy się pisze o filozofii Witkacego, natychmiast w ruch idą zakalcowate kawałki dotyczące monadologii i Istnienia Poszczególnego, natomiast nikt nie pomyśli o tym, że filozofia to nie techniczny dyskurs, zrozumiały jedynie dla wtajemniczonych, lecz precyzyjna analiza tego, co się dzieje w świecie, w naszych głowach, w naszych słowach, w naszych relacjach. Fakt, że dziś warto czytać Witkiewicza, a nie Twardowskiego, Gombrowicza, a nie Ajdukiewicza, stanowi dowód na to, że literatura, jaką wymyśliło w Polsce międzywojennej kilku kolorowych wariatów, jest znacznie dziś ważniejsza niż filozofia, którą zajmowało się kilku poważnych profesorów w tuzurkach. Ważniejsza, bo żywa, wielowykładalna, nieoczywista i znacznie wykraczająca poza jakiegokolwiek oczekiwania. Bruno Schulz mógł odrobinę przesadzić, pisząc do swojej przyjaciółki, że jako „czyn duchowy” *Ferdydurke* należałoby postawić obok Freuda i Prousta, ale, gdyby przyjrzeć się sprawie bliżej, to z pewnością miał rację. Gombrowicz zrobił dla polskiej literatury więcej niż Proust dla kultury francuskiej i Freud dla niemieckiej. Gombrowicz pokazał coś, na co Polskę Żeromskiego, Reymonta i Staffa nie było stać, a mianowicie, że znacznie ważniejsza jest, jak to nazwał Schulz, „kloaka kultury” niż jej fasada, że „hańba i wstyd” więcej mówią o człowieku niż jego wzniosłe deklaracje i że „życie obywa się znakomicie bez wyższych sankcji”. Na taki czyn duchowy polska kultura była słabo przygotowana, nic więc dziwnego, że, jak później opisywał to w *Dzienniku* Gombrowicz, wszyscy trzej: on, Witkacy i Schulz „pęta[li] się po literaturze polskiej niby zakrętas, ozdoba, chimera, gryf”. Czyli ni przypiął, ni przylatał. Ni pies, ni wydra. Ni do ambony, ni do żony. To właśnie „ni, ni”, ten brak przydziału, czyni z nich nadzwyczajnych pisarzy. Ale, jak powiadam, nie tylko pisarzy.

zakalcowate
kawałki

ni, ni

6. W czerwcu 1939 roku Bruno Schulz, znękany okropnie „rozpaczą, smutkiem, uczuciem nieuniknionej klęski, niepowetowanej straty”, pisze do Romany Halpern: „Boję się kontaktów i ludzi. Najchętniej usunąłbym się z jakimś jednym człowiekiem w zupełne zacisze i zabrał się jak Proust do sformułowania ostatecznego mojego świata”. Zostawiam na boku to poczucie klęski, które przez drugą połowę lat trzydziestych zżerało Schulza kompletnie, na poły z depresją i poczuciem opuszczenia. Interesuje mnie to porównanie z Proustem, ale nie jako znak megalomanii, ale odwrotnie: jako znak wiary w to, że zadaniem pisarza jest formułowanie własnego świata. Schulz jednocześnie dodaje, że chciałby teraz przystąpić do „sformułowania ostatecznego” swojego świata, co oznacza, że jego dotychczasową twórczość, czyli właściwie niemal wszystko, co znamy, można uznać za próbę, nieostateczną, sformułowania tego świata.

Z tego punktu widzenia nie ma żadnej różnicy między filozofem i pisarzem – każdy z nich na swój sposób, czasami w różnych językach, formułuje własny świat, to znaczy stara się znaleźć formułę dla własnego świata, w którym chciałby mieszkać, wedle zasad którego chciałby żyć, którego znaczenia składałyby się na jakąś całość. Od Platona poczynając, filozofia nie czyni niczego innego, a różnica między filozofami wielkimi i filozofami późniejszego gatunku polega na tym, że ci pierwsi potrafią taką formułę narzucić innym, natomiast ci drudzy nie mogą się od narzuconej im przez innych formuły uwolnić. Tym samym zajmuje się literatura, niezależnie od tego, czy mówi prozą czy wierszem, czy opowiada, czy stawia ludzi na scenie. Różnica między pierwszorzędnym i drugorzędnym pisarzem na tym polega, że świat tego pierwszego jest pojemniejszy od świata tego drugiego i więcej znajduje możliwych mieszkańców, że formuła tego świata jest znacznie atrakcyjniejsza i że narzuca się z większą bezwzględnością.

7. To wszystko, co do tej pory powiedziałem, zmierza do jednej prostej tezy: że Bruno Schulz jest jednym z najważniejszych polskich filozofów, a jednocześnie jest jednym z najważniejszych polskich pisarzy. Nie dlatego, że można znaleźć w jego tekstach ślady licznych lektur filozoficznych, i nie dlatego, że da się wypreparować z jego utworów jakąś filozoficzną myśl, ale dlatego, że formuła jego świata, którą konstruował mozolnie przez lata i której ostatecznie nie sformułował, jest jedną z najciekawszych formuł, jakie po polsku w XX wieku nam przedłożono. Jak ta formuła brzmi? Spróbuję ją odtworzyć w możliwie najprostszy sposób, ryzykując uproszczenie, ale sugerując jednocześnie, że bez takiej rekonstrukcji trudno o zrozumienie Schulzowskiego świata. To, co teraz przedstawię, jest formułą formuły, rekonstrukcją Schulzowskiej filozo-

fii, streszczeniem podstawowych reguł jego świata, dokonany na użytek wszystkich delfinów cesarstwa literatury.

Nasze życie ma tendencję do zastygnięcia w kształty, których trwałość zaprzecza samemu życiu, albowiem między materią życia i formami, które ta materia przybiera, panuje radykalna asymetria. Potrzebujemy wprowadzić tych kształtów, by zaprzeczać bezforemnemu chaosowi, którego bliskość wywołuje w nas przerażenie, jednak nie powinniśmy zgodzić się na ostateczność tych kształtów. Jeżeli istnieje coś takiego jak nasza natura, to nie zna ona spokoju, lecz zakłada ona różne maski, wciela się w niezliczoną ilość postaci i ról, by znaleźć najlepszy dla siebie grunt, gdzie mogłaby osiąść, gdzie mogłaby znaleźć schronienie. Nigdy to się jednak nie udaje. Ludzkie życie jest trwale niedomknięte, albowiem zawsze ukazuje nam ono swą „wieczną inność” (określenie samego Schulza). Nigdy wszystkie nasze możliwości nie zostaną zrealizowane, co nie znaczy, że powinniśmy je zawczasu ukrócić. Wręcz przeciwnie – im więcej możliwości, tym lepsze życie, gdyż (znowu cytuję Schulza) nie ma rzeczy niemożliwych dla duszy pragnącej. Jeśli rzeczywistość jest realizacją różnych potencji, to im więcej możliwości się w świecie uaktualni, tym rzeczywistość jest bogatsza w znaczenia, tym więcej ona znaczy. A im rzeczywistość bogatsza w znaczenia, tym większego wysiłku wymaga jej odczytanie. Egzystencja ludzka, która w rozwoju tylko znajduje swoje uzasadnienie, jest egzystencją interpretującą. Interpretacja zaś to poszerzanie istnienia o nowe możliwości, albowiem interpretacja to nie sposób poznawania świata, lecz bycia w nim.

formuła
formuły

8. Dziś taka wykładnia nie zdumiewa. Jednak osiemdziesiąt lat temu takie myślenie wpisywało się, nadzwyczaj oryginalnie i twórczo, w najciekawszą linię filozoficznego myślenia w Europie. Jest tu i Hegel, i Kierkegaard, jest Nietzsche i Heidegger, ale Schulz żadnego z tych filozofów nie przepisuje, nie naśladuje, nie czyni swoim prekursorem. Myśli po swojemu i swoje myśli wpisuje w literackie teksty. Czasem na ich powierzchni, czasem domagając się wnikliwszej lektury. Nikt wtedy tak w Polsce nie myślał o świecie, o człowieku, o życiu, o interpretacji, o doświadczeniu, ani we Lwowie, ani w Warszawie, ani w Zakopanem. Ale też nikt tak jak Schulz nie używał paronomazji, synekdochy, anafory i apostrofy. Dopóki Bruno Schulz będzie się błąkał gdzieś między literaturą i filozofią jako rozłącznymi dyskursami, jego wielkość będzie skazana na niezasłużone umniejszenie. Na co więc czekamy? Czekamy na książkę o Brunonie Schulzu, która pokaże nam filozoficzne znaczenie jego stylu.

Jerzy Jarzębski: Bruno Schulz jako krytyk – figury wyobraźni

Pierwszą część tytułu tego referatu można potraktować jako homagium dla Marty Bartosik, która napisała dociekliwą i kompetentną książkę tak samo nazwaną¹, chociaż, rzecz jasna, nie zamierzam powtarzać tu jej tez. Autorka książki, poświęconej opisowi krytycznoliterackiej twórczości Schulza, skupia się głównie na używanej przez niego metodologii (wraz z charakterystyką sytuacji krytyki w Polsce w okresie międzywojennym), dokonuje opisu ważniejszych tekstów autora *Mityzacji rzeczywistości*, wreszcie poświęca trzy obszerniejsze rozdziały wykorzystanym przez Schulza modelom krytyki psychoanalitycznej i mitograficznej, a także postulatowi ponownego „dotarcia do dzieciństwa” i jego konsekwencjom.

Są wszelako w książce Marty Bartosik pewne sugestie ledwie zarysowane, nierozwinięte, które wydają mi się jednak nad wyraz interesujące i warte szerszego ujęcia. To idea zasadniczego podobieństwa łączącego język, metaforykę i obrazowanie z jednej strony opowiadań, z drugiej – szkiców krytycznych, a obok uwagi dotyczące zasad krytycznego wartościowania². Czytając krytyczne prace Schulza, odnosimy wrażenie, że ich diagnozy i oceny wyrażane są za pośrednictwem języka bardzo zdecydowanie figuratywnego, wręcz tworzącego jakąś autonomiczną „rzeczywistość”, w której odbijają się i znajdują wyraz poglądy estetyczne i etyczne pisarza. A zatem – jak zwykle u Schulza – metaforyka i obrazowanie nie są zespołem środków poetyckich służących ozdobie czy ubarwieniu tekstu, ale przeciwnie – tworzą zorganizowany na swój sposób świat, którego elementy i ich układ są nacechowane aksjologicznie, a także istnieją w czasie, to znaczy, że wykazują wewnętrzną dynamikę, działają na rzecz konstrukcji mitycznej historii. A u Schulza, można rzec – parafrazując Derridę z jego „il n’y a pas de hors-texte” – nie ma nic „zewnętrznego” wobec mitu, wszystko, co istnieje, współtworzy go, „poza mit nie możemy w ogóle wyjść”, powiada autor w *Mityzacji rzeczywistości*³.

nic „na zewnątrz”

1 M. Bartosik, *Bruno Schulz jako krytyk*, Universitas, Kraków 2000.

2 Autorka poświęca temu głównie dwa rozdziały swej książki: *Proza, poezja i... krytyka. Poetyckość zapisków krytycznych* (tamże, s. 29–38) oraz *Sposoby krytycznego wartościowania* (tamże, s. 46–53).

3 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Szkice krytyczne*, oprac. i posłowie M. Kitowska-Lysiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 12. Cytaty z tekstów zamieszczonych w tym zbiorze oznaczane będą dalej literami SK, cyfra arabska po przecinku oznacza numer strony.

W tej sytuacji trudno sobie wyobrazić, aby krytyk mógł się wspiąć na jakieś wysokie piętro abstrakcji i z niego obserwować dzieła literackie, obiektywizując swoje odczytania, szukając schronienia w wyprodukowanym na potrzeby krytycznego dyskursu metajęzyku, którego mityczne uwikłania nie dotyczą. Dlatego język krytyki literackiej Schulza należy badać właśnie pod kątem owych uwikłań. Szczególnie ciekawe są tutaj teksty, które pisarz poświęcił własnym książkom i własnemu doświadczeniu świata, stanowiącym wstęp do twórczego działania.

Schulz bardzo mocno podkreśla, że u początków doznawania/tworzenia nie leżą żadne wyraźne idee czy projekty, nic, co dałoby się określić w terminach intelektu, ale rodzaj „mitycznej mgły”, która ma swój początek we „wczesnych fantazjach dziecięcych”⁴. Gdzie indziej o tym stanie początkowym swego umysłu w chwili, gdy dzieło wyłania się dopiero z pierwotnej potencjalności, mówi: „Właściwym tematem, a więc ostatecznym surowcem, który znajduję w sobie bez żadnej ingerencji woli, jest pewien stan dynamiczny, zupełnie *ineffabilis* i zupełnie niewspółmierny ze środkami poezji” (*W pracowniach pisarzy i uczonych polskich*, SK, 9). I dalej: „pierwszym załączkiem moich *Ptaków* było pewne migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia – nic więcej” (tamże). Porządek świata, który zostanie następnie wyrażony w micie czy legendzie, rodzi się więc z chaosu, rodzi gdzieś na granicy między światem a jednostką, która go w jakiś pierwotny, bezrefleksyjny sposób odbiera. Dobrym przykładem jest owo „migotanie tapet”, o którym Schulz wspomina, trudno bowiem jednoznacznie stwierdzić, gdzie ono powstaje – w przedmiocie czy w samej percepcji. Jest więc tak, jakby świat dla każdej jednostki rodził się na nowo i osobno, a słynne zdanie z listu do Andrzeja Pleśniewicza o „dojrzwaniu do dzieciństwa” odnosiło się do tej drogi, jaką każdy musi odbyć w przeszłość, aby dotrzeć do pierwszych chwil istnienia, kiedy to, co widziane, nie układało się jeszcze w żaden inteligibilny obraz, ale było czystą potencjalnością, wołaniem o sens, znakiem zapytania stawianym przy niewyraźnych jeszcze, migotliwych kształtach, przypominających te, które docierają do nas za pośrednictwem zmysłów w wieku niemowlęcym. Jednocześnie to niewyraźne majaczenie, poprzez które świat objawia się nam w kołysce, a potem niewyraźne (z braku odpowiedniego języka i aparatu pojęciowego) doznania z czasów dzieciństwa, zapraszają – może właśnie

z „mitycznej mgły”

z chaosu

4 „Elementy tego mitycznego idiomu wypływają z owej mrocznej krainy wczesnych fantazji dziecięcych, przeczuć, lęków, antycypacji owego zarania życia, które stanowi istotną kolebkę mitycznego myślenia. Warto było mityczną mgłę zagęścić do spójnego pełnego sensu świata legend, pozwolić, by dojrzewała do swego rodzaju osobistej i prywatnej mitologii, nie zatracając przy tym autentycznego podłoża” (B. Schulz, *Exposé o „Sklepiach cynamonowych” Brunona Schulza*, SK, 5).

z powodu swej nieokreśloności – do ufundowania na nich niezwykle ambitnej, całościowej wizji świata. Powiada Schulz w ankiecie „Wiadomości Literackich” z roku 1939 o swoich planach pisarskich: „Kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźalne tematy. Paradoks, napięcie między ich niewyraźalnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania «wszystkiego» – jest najsilniejszą podniętą twórczą” (*W pracowniach pisarzy i uczonych polskich*, SK, 9).

I cóż się następnie dzieje z owym „niewysłowionym” stanem pierwotnej komunikacji „ja” ze światem? Podług Schulza następuje jego przeistoczenie, swoista inkarnacja. Zachodzi ona najpierw w (poetyckim) słowie, w którym te, silnie nacechowane emocją, stany najpierw przedślowne i pozasłowne zostają wyrażone, a następnie przekształcone w opowieść. W legendę, jak nieraz mówi Schulz, lub w mit (tak mówi gdzie indziej). Ta opozycja domaga się komentarza. Na pozór pisarz stosuje te pojęcia wymiennie, choć zdaje się, że mit w jego ujęciu jest jednak bardziej pierwotny, mroczny w sensach i autonomiczny – legenda z kolei bardziej zdecydowanie należy do świata ludzkich wyobrażeń.

Gdzieś w tym stadium opowiadania sobie własnej historii człowiek odkrywa sam siebie jako bohatera problematycznego i wpłatanego w historię, której do końca nie rozumie, jawi się sobie zatem jako zagadka. W omówieniach książek, a także w dobrze znanym liście otwartym do Stanisława Ignacego Witkiewicza pojawia się kilkakrotnie motyw człowieka „zapętlonego”, próbującego bezskutecznie rozsypać węzeł, na który została zawiązana jego dusza. Tak jest z ludźmi portretowanymi w liście otwartym do Witkacego, którzy „uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie”, choć „Węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fałszywym węzłem, rozchodzącym się za pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zwęzła” (SK, 19), tak jest też z bohaterką *Cudzoziemki* Kuncewiczowej, która dopiero pod koniec życia spotyka lekarza, który „kładzie dłoń na twardo ściągnięty węzeł tej duszy i rozluźnia go umiejętną, miłującą ręką” (*Nowa książka Kuncewiczowej*, SK, 32). I wreszcie kolejne wcielenie mitu prywatnego jednostki: zostaje on przepuszczony przez biologiczny aspekt człowieczeństwa, doznaje inkarnacji w ciałach. Jest to dla Schulza bardzo ważny czynnik, bo wielokrotnie do niego powraca, jak choćby w odniesieniu do Wierzyńskiego, w recenzji jego *Wolności tragicznej*. Píše Schulz:

„Wierzyński jest w swej generacji poetyckiej tym, który najsilniej związany jest z swą młodością, dla którego nie była ona tylko epoką życia, przezwyjęzoną i zamkniętą, gdy przeszła, lecz wielkim programem, manifestem, za którą życiem swym i twórczością wziął pełną odpowiedzialność. Twórczość jego jest wykonaniem testamentu tej młodości, którą przeżył pełniej, egzemplaryczniej od innych. Widzimy, jak rok za

„zapętleni”

rokiem przeprowadza w dojrzałość, w pełny rozkwit, co w niej było zapowiedzią, uniwersalnym, biologicznym wzburzeniem, jak rok za rokiem wypełnia i nasycy barwą, co było zarysem, jak połąć po połąci tej genialnej młodości wrasta w obowiązujący i wzorowy, reprezentatywny kształt.

Upojenie swobodą, rozkosz z odzyskania jej kwitnącego ciała! Wierzyński przeżywa w kategoriach biologicznych, na ciele swoim, na odzyskanych zmysłach powrót do rzeczywistości historycznej” (SK, 118).

Dalej powie jeszcze Schulz o „krwi i mięsie życia historycznego” i biologii jako „symbolu, transpozycji rzeczywistości historycznej” (tamże). Spójrzmy, jak to, co wywiedzione z doświadczenia osobistego, przenosi Schulz najpierw na innych, omawianych w recenzjach twórców, a potem na „rzeczywistość historyczną” – tak jakby odbywał się tu szereg coraz potężniejszych w skali wcieleń tego samego zjawiska, polegającego, najogólniej rzecz biorąc, na stopniowym nasycaniu sensem procesów zachodzących w coraz to większej skali. Krytyka literacka przydaje się tutaj Schulzowi jako okazja do przymierzenia własnych doświadczeń do procesów doznawania świata i tworzenia jego literackich obrazów, które przeżywają inni pisarze, przy czym punktem dojścia wydaje się – jak zwykle u Schulza – jakiś porządek natury bardzo ogólnej. Pamiętajmy o tej skłonności – widocznej w opowiadaniach – do posługiwania się w opisie codziennych zdarzeń językiem symbolicznym Zodiaku i żydowskiego kalendarza, którą analizował kiedyś pomysłowo Jörg Schulte⁵.

Niewątpliwym centrum metaforyki używanej przez Schulza w krytyce literackiej jest jednak metaforyka biologiczna. Wydaje się ona w sposób najbardziej naturalny, wręcz odruchowy korespondować z jego wyobraźnią. To, co biologiczne, jest tam zasadniczo oceniane pozytywnie, tak jakby wartości duchowe bądź estetyczne musiały w ostatecznym rozrachunku sprawdzać się w ciele i poprzez ciało. Tak Schulz charakteryzuje intelektualną i artystyczną arcydzielność *Ferdydurke* Gombrowicza: „Gdziekolwiek zanurzymy rękę w mięsz dzieła, czujemy potężną muskulaturę myśli, kłęby i gnaty atletycznej anatomii, nie nadrobionej watą i pakułami” (*Ferdydurke*, SK, 98). Widać zresztą dobrze w tym fragmencie, że owa cielesność nie jest „realistyczna” – gdzieżby tam się dało zanurzać rękę w mięsz żywego ciała! Chyba na torturach lub w bardzo ekstremalnych doświadczeniach erotycznych. Biologia jest zatem metaforyczna, ale jej rola warta bardziej szczegółowego rozważenia.

to, co
biologiczne

5 J. Schulte, „Wielka księga kalendarza”. *Gwiazdy, żydowski kalendarz i mity astronomiczne w opowiadaniach Brunona Schulza*, w: *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak i W. Panasa, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2003, s. 163–172.

Metaforyka biologiczna to z jednej strony podkreślenie związku dzieła i autora z rzeczywistością, z realnym życiem, ale nie tylko. To, co biologiczne, wiąże się mocno z czasowością świata i istnienia, widzianą zresztą w różnych aspektach: z jednej strony chodzi tu o aspekt egzystencji jednostkowej i prywatnej – od narodzin do śmierci, z drugiej – o aspekt historii społeczeństwa, czasem zresztą powiązany z poprzednim, tak jak to się dzieje w cytowanej już recenzji z *Wolności tragicznej* Wierzyńskiego.

Nacechowana pozytywnie biologiczność wiąże się też u Schulza z organicznością – dzieło osadzone należycie w biologii jest jak gdyby jednym, potężnym organizmem. W poświęconym Piłsudskiemu artykule pod tytułem *Powstają legendy* charakteryzuje z kolei Schulz „pracę małości”: „Jest w nas jakiś duch małości, który rozdrabnia, ryje, podgryza, kruszy, aż póki nie rozdrobni, nie rozniesie, nie przeryje skały wielkości...” (SK, 113). Jakbyśmy *Ferdydurke* czytali! Z obecną w niej od początku demoniczną siłą, która zdrabnia i fragmentaryzuje ciało. Szkic Schulza powstał jednak na dwa lata przed drukiem powieści Gombrowicza.

Ciąg metafor związanych z cielesnością na tym się jednak u Schulza nie kończy. W cytowanym już szkicu poświęconym *Wolności tragicznej* Wierzyńskiego „ciało” poematu przeistacza się w „ciało mitu”, a mit kształtuje z kolei historię, która w poemacie znajduje natychmiastowe wcielenie: „W tym leży może punkt ciężkości artystycznego czynu Wierzyńskiego, że z głębi swego natchnienia wydestylował ten aliaż, znalazł w sobie tę substancję, tę rzeczywistość poetycką o własnej prawidłowości, rozwijającą się we własnej przestrzeni duchowej, że zrealizował w ten sposób ciało poetyckie mitu. [...] Wierzyński stworzył ciało tego mitu wielkie i mgliste, nadosobowe i transcendentne, zawierające w sobie bohatera, Polskę, los jej i dziejową twarz tego losu, ujętą w monumentalny portret mityczny. [...] Rzecz dziwna: najwspółczesniejsza historia, drgający jeszcze aktualnością jej krzyk, wkłada się pod ręką poety bez oporu w tę balladową formę, wchodzi w to łożysko mityczne, jak w swoje naturalne koryto” (SK, 120 n.).

Jakie wnioski wywieść można z przeczytanych w ten sposób recenzji i szkiców krytycznych? Niektórzy uważają, że powtarzalność pewnych chwytów w stylistyce, metaforyce i obrazowaniu Schulzowskich tekstów świadczy po prostu o względnym ubóstwie środków, jakimi dysponował, o ograniczonej liście poetyckich *topoi*, które w związku z tym powracają wciąż z męczącą monotonią. Myślę jednak, że jest inaczej. Obrazowanie i metaforyka są u Schulza na tyle konsekwentne, że nie sposób uznać ich za przypadkowe nagromadzenie wciąż takich samych stylistycznych ozdób, zawinione przez twórcę zakochanego w ornamen-

„Jakbyśmy
Ferdydurke
czytali!”

ciało poematu
ciało mitu

tyce. Jakie reguły rządzą tym obrazowaniem? Można byłoby sądzić, że te same, które zostały zastosowane w opowiadaniach, co zresztą sugerowała Marta Bartosik i co udowadniała na konkretnych przykładach⁶. A jednak nie! Przykłady dotyczą poszczególnych metafor i zgadzają się w jednostkowych przypadkach, sprawa wygląda zaś inaczej, gdy metaforykę potraktujemy jako pewien system, jako „świat”.

dwa światy

Otóż „świat” opowiadań Schulza pełni zupełnie inną funkcję niż „świat” szkiców krytycznych. Ten pierwszy jest zrekonstruowanym „mieszkanem” pisarza, wielką rolę odgrywa więc w nim zorganizowana przestrzeń – zarówno w postaci rzeczywistości przedstawionej, jak i metaforyki. Sposób, w jaki owa przestrzeń jest w opowiadaniach skonstruowana, mówi bardzo wiele o potrzebach, lękach czy obsesjach drohobyckiego twórcy: może się stawać schronieniem, przestrzenią błędzenia, teatrem, kryjówką, otwartym, zagrażającym bohaterowi przestworzem, ale też uporządkowanym na swój sposób „kosmosem” itd. Zasadniczą rolę odgrywają tam obrazy rodzinnego domu i miasteczka – idealnego „Drohobycza”. Niczego w tym rodzaju raczej nie zobaczymy w tekstach krytycznych. Podobno gdy Schulz czuł się z jakichś względów niepewny czy zagubiony, rysował na skrawku papieru domek. Można rzec, iż takich „domków” jest sporo w opowiadaniach, natomiast podobnie funkcjonujących motywów przestrzennych prawie nie ma w krytyce, jeśli nie liczyć listu do Gombrowicza w sprawie słynnej doktorowej z Wilczej. Schulz używa tam motywu areny, na którą jego adwersarz, występujący w roli toreadora, chce go jak byka wywlec, aby go wystawić na spojrzenia i komentarze tłumu. Łatwo dostrzec, że arena jest tu przestrzenią odwrotnością domku, zresztą cóż innego robi krytyk, jak nie wywleka omawianego twórcę na arenę (z ludzkich spojrzeń i komentarzy powstałą).

czas jako oś

Co więc pozostaje z Schulzowskiej metaforyki wziętej z opowiadań? Wydaje się, że głównie czas jako podstawowa oś metaforycznych zdażeń. O ile bohaterowie opowiadań Schulza zadomowieni są najczęściej w przestrzeni tworzącej dla nich bądź to hierarchię schronień, bądź różnorodnych labiryntów, o tyle bohaterowie tekstów eseistycznych i krytycznoliterackich umieszczani są zwykle na którymś z etapów drogi życiowej lub przynajmniej ich aktualny los przymierzany jest do swego rodzaju uniwersalnego modelu ludzkiego życia, pojmowanego jako rozwiązywanie zagadki własnej egzystencji, jako twórczość będąca próbą ujęcia tej osobistej zagadki w języku biologii i zarazem w języku prastarych mitów ludzkości i wreszcie jako tworzenie międzyludzkich związków

6 Por. na przykład M. Bartosik, dz. cyt., s. 28.

i zdarzeń, czyli tworzenie historii. Wszystko tu jest dynamiką, procesem zachodzącym w czasie i w sferze społecznej.

Skąd te różnice? Może stąd, że opowiadania są bardziej osobiste, a budowanie azylu-schronienia i błędzenie należą do czynności zdecydowanie intymnych? Krytyka literacka z kolei zakłada sprawdzenie człowieka przez porównanie go do innych ludzi, co wymaga przymierzania do różnych modeli ludzkich losów. Krytyk jest od tego, by wyciągać nawet zdecydowanych outsiderów na forum, weryfikować prawdę przedstawianych przez nich historii, wiarygodność egzystencjalnych zagadek, jakie prezentują, a także powiązanie problemów, które dręczą bohaterów, z osobistą problematyką autora. Jak ważne są te wątki, jak istotną rolę odgrywa dla Schulza wiarygodność wewnętrznych powiązań, na jakich ufundowana jest twórczość, widać najlepiej na przykładzie krótkiej recenzji *Sprawy Clasena* Ericha Ebermayera, niewątpliwie najbardziej „niszczącego” tekstu, jaki Schulz komukolwiek poświęcił: „Książka sfabrykowana na zimno, bez talentu, bez konieczności, bez liczenia się z konsekwencjami własnych założeń. Zdumienie bierze, że tego rodzaju powieści są czytane, przyjmowane bez sprzeciwu, akceptowane przez przeciętnego czytelnika z dobrą wiarą. Jak niewybredne i prymitywne muszą być umysły, które nie dostrzegają oburzającego fałszu, biorą na serio te figury z *papier-mâché*, tę psychologię już nie papierową, ale słomianą i pakulową, skleconą z odpadków trzeciorzędnej literatury. Autorowi brak najzupełniej materiału do wypełnienia miąższem konkretnym sytuacji, brak właśnie najistotniejszej cechy pisarza: zdolności do ożywiania pustego schematu – więc wypełnia swe postacie byle czym, zmyślnymi odruchami i gestami, które mają imitować reakcję żywego człowieka, a w istocie irytują fałszem i niekonsekwencjami, wyprowadzają z równowagi, budzą śmiech i politowanie” (*Trzy powieści tłumaczone*, SK, 69).

Ta recenzja, zacytowana tu w całości, kładzie nacisk przede wszystkim na brak jakiegokolwiek korespondencji pomiędzy opowiadaną w powieści historią a wewnętrzną problematyką autora i – jak sugeruje krytyk – jakąkolwiek w ogóle problematyką żywego, a nie zmyślnego człowieka. Ta negatywna ocena powieści ujawnia doskonale preferencje Schulza, dla którego literatura wartościowa jest nade wszystko systemem odbić i inkarnacji, miejscem, w którym autorskie „ja” szuka sobie różnych wcieleń, wchodzi w intymny kontakt z mitologicznymi podstawami kultury. Jak może wyglądać realizacja takiego ideału, obserwować można choćby w krótkim tekście drukowanym na skrzydełku obwoluty pierwszego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą*, autorstwa zapewne samego Schulza: „U korzeni tego nowego tomu prozy Schulza leży marzenie o odnowieniu świata przez moc zachwyty, przez rozpętanie inspiracji, prastara wiara ludzka, że zatamowana i ukryta, powściągnięta

Schulz
niszczy

literatura jako
inkarnacja „ja”

piękność rzeczy czeka tylko na natchnionego, ażeby wyzwolona wylać się na świat cały uszczęśliwiającą inwazją. Ta stara wiara mistyków obleka się w tej książce w ciało, formuje się w swoistą eschatologię, w krąg legendarny utkany z fragmentów wszystkich kultur i mitologii, rozwija się w fabulistykę pogmatwaną i oszałamiającą. Godne uwagi jest to, że ta fabulistyka, przy całym bogactwie elementów kulturalnych, nosi charakter ściśle prywatny i jednorazowy, że użyto tu całkiem nowej i swoistej terminologii, że stworzono tu nowy organ starych i odwiecznych rojeń ludzkich” (SK, 8).

marzenie,
ciało, kultura

Jeśli nawet przyjmiemy, że tekst pełni funkcje swoście reklamowe, to zespół motywów, jakimi pragnie się olśnić przyszłego czytelnika, jest bardzo znaczący, a ciąg: marzenie – ciało – kultura, jako gwarant wewnętrznej jakości literatury, podstawa wszelkich opowieści, ukazuje się tu w całej swej dobitności. W ostatnim stadium tego cyklu fabuła-życie jednostki wchodzi w bezpośredni kontakt z mitem, stając się jego kolejną inkarnacją. Tu Schulz chętnie odwoływał się do *Historii Jakubowych* Manna, porównywanych w cytowanym poniżej eseju do *Niecierpliwych* Nałkowskiej: „Tu życie ludzkich pokoleń jest tylko materia, w której realizują się odwieczne «historie», nie mogące się nigdy dość wyraźnie wypowiedzieć i uzupełniające się w nieustannych poprawkach i powtarzaniach, ażeby osiągnąć kiedyś utęsknioną pełnię. U Nałkowskiej ta nadrzędna rzeczywistość reprezentowana jest w *Niecierpliwych* przez jakiś los zbiorowy, przez dziedziczne, immanentne fatum, próbujące w oddzielnych indywiduach nieudolnie coś wybełkotać z głuchego sensu czy bezsensu swej treści” (*Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, SK, 106).

Język nasycony metaforą jest więc, jak widać, niezbędnie potrzebny Schulzowi krytykowi, ponieważ najważniejsze, co w swych lekturach książek chce przekazać, to aprobata dla zjawisk przenikania się różnych sfer rzeczywistości w dziele literackim. Nie ma więc żadnych wyraźnych granic rozdzielających rzeczywistość przedstawioną i bohaterów powieści od autorów książek i ich prywatnych światów. Te z kolei łączą się i korespondują z dziedzictwem mitu i literatury, a także z szeroko pojętą biologią i erotyką. W tekstach krytycznych Schulz przeskakuje pomiędzy tymi rzeczywistościami, szukając wartości dzieł literackich w odkrywaniu łączących te sfery związków. Te otwarcia się różnych światów na siebie wzajem, procesy odbicia i inkarnacji dokonywać się mogą tylko w dramatycznych spięciach, w dynamicznych procesach życiowych, będących u Schulza zawsze jak gdyby recytacją mitologicznych fabuł. Tak jakby mimochodem dokonuje Schulz prywatnych odkryć dotyczących osób realnych, na przykład Piłsudskiego i jego apologety – Wierzyńskiego – jako autora poświęconej Marszałkowi *Wolności tragicznej*:

„Przedziwna jest ta równoległość losu poety i dziejów mitu zbiorowego. Wiemy, jak ten mit zaszczerpił się na pierwszej młodości tych wówczas dwudziestoletnich, jak na tej glebie serc i entuzjasmów wzeszedł, jak młode zboże. Bez tej młodości nie byłoby Piłsudskiego. Ta młodość go wymarzyła, wymyśliła, wyszła naprzeciw jego wielkości. Była to wówczas jeszcze mglista magma mitu, pełna świtania i wiosny, zawikłana we własnym rozkwicie, zgubiona w swej gęstwinie, jeszcze nie czytająca w sobie jasno i pełna szczęśliwych nieporozumień, roztopiona we własnym rozwichrzeniu, we własnej uniwersalnej ekspansji. I mit ten dojrzewa wraz z poetą, destyluje się pod ciśnieniem życia, jego doznań i wglądów, bierze w siebie zamyślenie i gorycz doświadczeń, traci płatek po płatku ten wzburzony, pałający kwiat megalomaniaczkich uroszczeń, wchodzi w swe jądro, w owoc pełen skupionej pożywności i mocy. Zgorzkniał i stężał przez ten czas, zawarł w sobie całą cierpką i smutną mądrość epoki” (*Wolność tragiczna*, SK, 119).

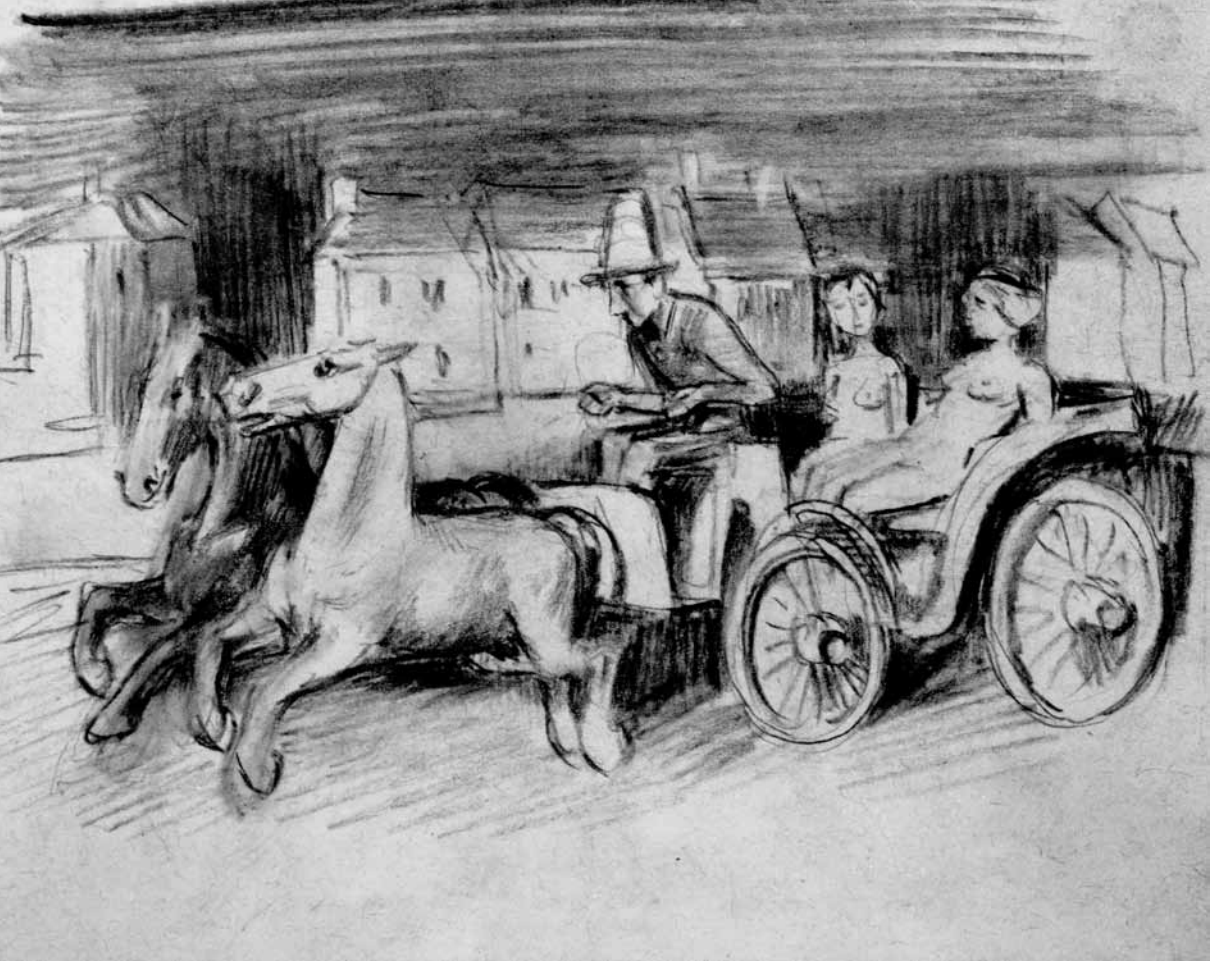
Ten długi fragment czerpie znów swą siłę z nieustannego przeplatania wątków i osób, które się w sobie odbijają, choć w sposób nieco inny, niż to było w poprzednich cytowanych wyimkach z tej recenzji, a służy temu metaforyka biologiczna, przypominająca, jak to zauważyła już Marta Bartosik⁷, tę z powstającej chyba równolegle *Wiosny*, ale tu użytą w odmiennym kontekście. W ten sposób podkreśla autor równoległość i współzależność losów Piłsudskiego, Wierzyńskiego i pokolenia Polaków, którego młodość przypadła na czas odzyskania niepodległości.

Jan Błoński lubił mawiać żartem, że krytyk po prostu streszcza omawiane książki – i rzeczywiście w jakimś sensie Błoński to robił, ale historie znalezione w utworach literackich opowiadał w taki sposób, że one zaczynały mówić inaczej, głębiej, zrozumialej, odkrywały swe związki z całością literatury i kultury. Schulz też wielokrotnie „opowiada” książki, szczególnie te mniej wybitne. Czy nie dlatego, że opowiedzieć raz jeszcze cudzą historię to znaczy dać jej szansę w przestrzeni międzyludzkiej, odkryć za pośrednictwem metafory jej związki z jakąś odwiecznością, wprowadzić w uniwersum czasu mitycznego? To jest właśnie owo „najmniej”, które krytyk dać może pisarzowi.

równoległe,
współ-
zależnie

owo
„najmniej”

7 Autorka książki poświęca też cały rozdział analizie środków poetyckich użytych w artykule *Egga van Haardt*, udowadniając, że podobne sformułowania zastosowane zostały przez Schulza w *Wiosnie* w odniesieniu do Bianki (M. Bartosik, dz. cyt., s. 22–28).



Rysunek Brunona Schulza z ok. 1937 roku

Stanley S. Bill: Dorożka w lesie – Schulz i pisanie

Bruno Schulz swój pierwszy opublikowany zbiór opowiadań zatytułował *Sklepy cynamonowe*. Kiedy zaś chłopiec – bohater opowiadania o tym samym tytule rusza na poszukiwanie owych sklepów, Schulz wstrząsa czytelnikiem, wstawiając najkrótsze wypowiedzenie w całym opowiadaniu, a być może i w całym tomie, wypowiedzenie frapująco lakoniczne i jednoznaczne – a to nietypowe dla pisarza, który zwykle preferuje długie frazy i wymijającą dwuznaczność – składające się z trzech słów: „Sklepów ani śladu”¹.

Debiutancki tom Schulza został więc nazwany na cześć zjawiska, które ostatecznie nie uobecnia się. Owszem, narrator twierdzi, że kiedyś odwiedzał te sklepy, być może nawet wielokrotnie. Jednak wizyty te odbyły się w nieokreślonej przeszłości, która wydaje się jeszcze dawniejsza niż przeszłość głównej narracji, czyli niż względna terażniejszość opowiadania. W ten sposób olśnienia obiecane przez same sklepy – „zdejmując zasłonę z tajemnic dręczących i upojnych”² – są bardziej sugerowane niż bezpośrednio odkryte czy uobecnione. Bohater-chłopiec podąża śladem swoich wspomnień z nieokreślonej przeszłości, ale ślady te błyskawicznie same znikają w labiryncie miasta, a chłopiec jest odsyłany gdzie indziej. Czytelnikowi również pozostaje tylko podążać za przykładem narratora – „rezygnując w duchu z myśli zwiedzenia sklepów”³.

A więc kiedy Michał Paweł Markowski nieco żartobliwie wytyka krytykom, że myszkują w „okolicach «Sklepów cynamonowych»”, zamiast „zaglądnąć do ich środka”⁴, oskarżenie to może być trochę niesprawiedliwe, jako że rzeczywiste zaglądnienie do środka sklepów może nie być w ogóle możliwe – w każdym razie nie teraz, już nie. Wydaje się, że sklepy cynamonowe funkcjonują zgodnie z logiką Freudowskiego „obrazu mnemicznego” – jako sfetysyzowane wyobrażenie, które zastępuje podświadomy „ślad pamięci”, powiązany w tym wypadku z erotycz-

„Sklepów ani śladu”

1 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, [w:] tegoż, *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 113.

2 Tamże, s. 112.

3 Tamże, s. 113.

4 M. P. Markowski, *Republika marzeń*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 44.

nym doświadczeniem sugerowanym przez Schulzowskie słownictwo „gorących marzeń”, „najtajniejszych życzeń”, „gorliwości” i „pragnienia”. Sklepy są symbolicznym szyfrem czegoś, co jest niedostępne dla świadomej myśli czy języka, nazwą czegoś, czego nie ma, ale co jest w jakiś sposób obecne; obrazem, którego prawdziwe pochodzenie czy źródło nie może nigdy zostać odkryte. Toteż ujawnienie tego źródła w opowiadaniu musi być zawsze odroczone lub opóźnione.

W tym szkicu interpretuję *Sklepy cynamonowe* jako przedstawienie dwóch zupełnie różnych modeli pisania czy opowiadania: jeden niepokojąco prawdziwy dla Schulza, a drugi raczej wyidealizowany czy nawet nostalgiczny. Pierwszy model już wstępnie nakreśliłem – przedstawia on pisanie jako proces nieskończonego odraczania sensu, jako wędrówkę po labiryncie przemierzających się miejskich ulic lub ludzkich znaków, których „konfiguracja”, jak zauważa narrator opowiadania, „nie odpowiadała oczekiwanemu obrazowi”⁵. Dostosowując tu ogólniejszą, zaproponowaną przez Krzysztofa Stałę interpretację sensu u Schulza, można stwierdzić, że ten model przedstawia pisanie jako „nieskończony ruch *signifiants*”⁶. Drugi zaś, wyidealizowany model sensu – który według Stali można by połączyć z pogonią za nieuchwytnym *signifié* – został przez Schulza opisany w słynnym liście do Witkacego z 1935 roku jako właściwy cel czy aspiracja sztuki: „Jej rolą jest być sondą zapuszczoną w bezimienne. Artysta jest aparatem rejestrującym procesy w głębi, gdzie tworzy się wartość”⁷.

Według Schulza pisarz jest bytem, który brnie w głąb obszaru bezimiennego – w głąb miejsca bezforemności, bezkształtności, bezsensu – i znajduje sposób, by nazwać nienazwane. Spróbuję tutaj wykazać, że kulminacyjna scena *Sklepow cynamonowych* przedstawia ufantastyczną wersję tej teorii *in praxis*: artysta zapuszcza swoją sondę, czyli jedzie metafizyczną dorożką w bezimienne, z labiryntu języka w las bezsensu, który równocześnie jest ukrytym źródłem tego sensu. Niemniej ta podróż – jak i Schulzowska teoria sztuki i pisania na ogół – pozostaje w sprzeczności zarówno z wybrakowaną rzeczywistością przedstawioną w pierwszej części *Sklepow cynamonowych*, jak i z modelem pisania jako podążaniem za śladami rzeczywistości, która jest nieuchwytna.

Większa część *Sklepow cynamonowych* – jak już dobrze wiadomo – opisuje ujawnienie sensu jako procesu ciągłego przerywania, opóźnia-

odraczanie
sensu

jazda dorożką
w bezimienne

5 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 113.

6 K. Stala, *Przestrzeń metafizyki, przestrzeń języka. Schulzowskie „mateczniki” sensu*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 103.

7 B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, [w:] tegoż, *Proza*, s. 683.

nia, odnoszenia i odraczania. Chłopiec zostaje odesłany z teatru, zanim kurtyna „uniesie się i ukaże rzeczy niesłychane i olśniewające”⁸. Tytułowych sklepów bohater też nie może odnaleźć. Dotychczas nieobca chłopcu szkoła zamienia się w nieznany labirynt, gdzie nawet nieprawdopodobnie majestatyczne „skrzydło dyrektora” – zapewne siedziba władzy semantycznej i wiedzy symbolicznej – jest ciche i puste, jak scenografia. W mieście Schulza „oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których [...] ulice mają swe miejsce i swą nazwę, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracji”⁹. Wyobraźnia tworzy iluzję, że wszystko może zostać mapowane, nakreślone, podporządkowane kategoriom poznania, że wszystko ma właściwą sobie nazwę i miejsce w porządku nazw, podczas gdy obcy element nocy – który przenika miasto i jest przez nie przenikany – burzy ten porządek. Język także – jak pokazują nam poststrukturaliści, przede wszystkim Derrida – jest zamieszkiwany przez nieokreślony element radykalnej obcości, który jakoś go kształtuje – bo, jak sugeruje Schulz, jest to miejsce, „gdzie tworzy się wartość” – a równocześnie pozostaje dla niego niedostępny.

Główne gmachy sensu w symbolicznym mieście *Sklepów cynamonowych* są albo podejrzenie teatralne, niemożliwe do zlokalizowania, albo po prostu puste. W ten sposób samo miasto – kiedyś tradycyny topos ludzkiego znaczenia, czyli natury przeobrażonej w formę ludzkiego pożądania – ukazuje się teraz jako labirynt dezorientujących ulic i domów pozbawionych wejść, tak samo jak język jest labiryntem znaków lingwistycznych. Jeden znak w słowniku wiedzie do drugiego, następnie rozgałęzia się na kilka innych i nigdy nie można z pewnością wskazać odniesienia jednego znaku wobec drugiego. Droga na skróty niesie ze sobą trudne do przewidzenia konsekwencje. Zdarzają się ślepe zaułki. Czytelnik – tak jak narrator, a być może i autor – gorliwie poszukuje objawień sensu, „uskrzydłony pragnieniem zwiedzenia sklepów cynamonowych”¹⁰, ale prędzej czy później musi z tej myśli rezygnować.

Pisanie jawi się tutaj jako ciągła próba znalezienia sposobu wyjścia z języka w obszar poza językiem – a wszystko to za pomocą języka. To zadanie jest oczywiście niewykonalne. Tak więc pisanie staje się nieskończoną wędrówką po ścieżkach języka w poszukiwaniu tego niemożliwego wyjścia, innymi słowy – nieskończonym odraczaniem tego wyjścia,

miasto –
język

8 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 110.

9 Tamże, s. 111.

10 Tamże, s. 112.

które istnieje tylko jako zapowiedź, jako powtarzające się odsyłanie od jednej ścieżki do drugiej. Gdy autorowi wydaje się, że już znalazł owo wyjście, zawsze okazuje się, że „nie ma ani śladu”. Tego, co jest pozajęzykowe, nie da się wyrazić językiem. Jak pisze Markowski, zapewne również na podstawie poheideggerowskiego nurtu w myśleniu o języku: „literatura może mówić o tym, że istnieje coś poza językiem, ale mówiąc o tym, natychmiast wprowadza to w obszar nazwanego”¹¹.

Język pozostaje głęboko przesiąknięty tym, co nienazwane. Jego granice są w jakiś sposób przepuszczalne, jest podszyty obcością, a więc pisanie oznacza dla Schulza bycie ciągle na krawędzi tego, co inne. Miasto w *Sklepiach cynamonowych* jest zatem prawdziwym miastem pogranicznym, dzielącym niestabilne granice z trzema sąsiadującymi republikami nieoswajalnej odmienności: 1) tajemnicza „tamta sfera”, do której odczłowieczający się Ojciec zostaje zwabiony na początku opowiadania, 2) nocne niebo i 3) roślinne królestwo lasu. Wszystkie te obszary zdają się wdzierać do miasta. Ojciec próbuje się dostać do „tamtej sfery” przez „zakamarki” domu rodzinnego. Nocne niebo figlarnie zmienia układ miejskich ulic. Chłopcy wracający do domu z wieczornych lekcji rysunku moszczą się nagle „w czarnej gęstwinie parku, we włochatej sierści zarośli, w masie kruchego chrustu”¹².

Z jednej strony obszar obcego przenika język, ponieważ jest to dokładnie to miejsce, „gdzie tworzy się jego wartość”. Z drugiej zaś nie może on nigdy zostać całkowicie oswojony przez język – a raczej językiem – więc obiecane wyjścia na zawsze pozostaną zamknięte. Właśnie na tym paradoksie polegają aporie myśli ponowoczesnej o języku, które Schulz do pewnego stopnia zapowiada. Jednak w kulminacyjnych scenach *Sklepiów cynamonowych* – zarazem chyba najbardziej ostentacyjnie epifanicznych w całym dziele Schulza – autor przedstawia fantazję artysty uwalniającego się od tych paradoksów, zostawiającego za sobą miasto – labirynt ludzkich znaczeń i wchodzącego w obszar tego, co bezimienne. A zabrać go tam może jedynie najważniejszy symbol metafizyczny całej twórczości pisarskiej i plastycznej Schulza. Chłopiec-artysta jedzie d o r o ż k ą w las.

Po ostatecznym wyjściu ze szkoły chłopiec napotyka grupę czekających woźniców i „powierza się kaprysom nieobliczalnego dorożkarza”. Na początku chłopiec i woźnica nie potrafią się porozumieć co do celu podróży, jeżdżą więc po mieście, od ulicy do ulicy, od znaku do znaku.

republiki
nieoswajalnej
odmienności

najważniejszy
symbol
metafizyczny

11 M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Universitas, Kraków 2007, s. 219.

12 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 115.

Dopiero kiedy narrator pozbywa się gadatliwego przewodnika, podróż zaczyna się naprawdę, bo teraz chłopiec jest zdany na „wołę” konia, który wydaje się „mądrzejszy od woźnicy”¹³. Jeżeli pomyślimy tu o platońskiej alegorii rydwanu, nietrudno będzie sobie wyobrazić, co Schulz mógłby sugerować. W takiej podróży musimy się pozbyć woźnicy, czyli kierującego rozumem lub świadomej myśli. W końcu to właśnie z „myśli” zwiedzenia sklepów narrator musiał zrezygnować. Wydaje się więc, że pewna forma zwierzęcej czy nieracjonalnej woli zastępuje tu świadomą myśl.

koń
mądrzejszy
od woźnicy

Podróż chłopca wiedzie przez ulice miasta do dzielnicy ogrodów, czyli roślinności przekształconej w formę ludzkich pożądań; stamtąd jeszcze dalej przez parki, gdzie drzewa i rośliny nie są już pod tak rygorystyczną kontrolą; i wreszcie do nieskrępowanej natury nocnego lasu. Chłopiec odbywa podróż od kultury, poprzez etapy liminalne, do natury; od formy, poprzez etapy formy mniej kształtnej, do czystej substancji; od tradycyjnego toposu sensu, ludzkich znaczeń, do regionu bezsensu. Bohater odbywa podróż do głębi, z labiryntu nazw w przestrzeń tego, co nienazwane. Nagle świat otwiera się na początki cudownej jasności: „Nigdy nie zapomnę tej jazdy świetlistej w najjaśniejszą noc zimową. Kolorowa mapa niebios wyogromniała w kopułę niezmierną, na której spiętrzyły się fantastyczne lądy, oceany i morza, porysowane liniami wirów i prądów gwiazdnych, świetlistymi liniami geografii niebieskiej”¹⁴.

od – do

Chłopiec przybył do nocnego lasu. Jeżeli miasto jest tradycyjnym miejscem ludzkiego sensu, to ciemny las – i w bajkach, i u Dantego – często symbolizuje utracone znaczenie, ciemność, śmierć, nieobecność sensu. Las odnosi się do podstawowego ludzkiego lęku przed nieznanym, przed tym, co nie może być zrozumiane, oświecone, nazwane. Ale według Schulza zadaniem artysty jest właśnie poznanie tych nieprzystępnych regionów, dlatego w *Sklepiach cynamonowych* chłopiec jedzie dorożką do pogrążonego w nocy lasu, który nie jest wcale miejscem strachu, a raczej błyszczący od świateł i od żywych wyrazów ludzkich pragnień. Nawet gwiazdy są osiągalne, gdyż spadają do tegoż lasu po to, by tajemnicze grupy wędrowców mogły zbierać je w śniegu. Podróż chłopca to wyidealizowana, pełna radości wersja podróży artysty w bezimienny obszar, w kierunku niepoznawalnego źródła tego, co Schulz nazywa „senssem uniwersalnym”¹⁵.

w nocnym
lesie

13 Tamże, s. 118.

14 Tamże, s. 119.

15 Tenże, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Proza*, s. 443.

Z tego względu powinniśmy też wziąć pod uwagę porę roku. Opowiadanie dzieje się „w okresie najkrótszych, sennych dni zimowych”, czyli w okolicy przesilenia zimowego, kiedy Słońce jest najbardziej oddalone, a dni są najkrótsze. Ten okres jest w większości tradycji mitologicznie powiązany z triumfalnym przemarszem ciemności i śmierci. A jednak, paradoksalnie, jest to też moment odrodzenia. Słońce w momencie przesilenia wydaje się stać w miejscu, jednak potem zaczyna swą podróż powrotną, a dni znów powoli zaczynają się wydłużać. W ten sposób, symbolicznie, w środku zimy zasiane są nasiona wiosny: odrodzenie przychodzi w chwili pozornej śmierci. Oznaki tego odrodzenia w samym środku głębokiej zimy są wyraźnie widoczne w nocnym lesie *Sklepów cynamonowych*. Od samego początku „pachniało fiołkami”, śnieg był „wełniany” jak „białe karakuły”, a „powietrze dyszało jakąś tajną wiosną”¹⁶.

„przywracać
słowom
przewodnictwo”

Na najprostszym poziomie, kiedy Schulz wykorzystuje obraz „karakułów” – czyli jagnięcej skóry – do opisanie śniegu w zimie, robi dokładnie to, co jego zdaniem jest obowiązkiem poety, jak pisze w słynnym szkicu *Mityzacja rzeczywistości*: „przywraca słowom przewodnictwo”, w ten sposób stwarzając „krótkie spięcia sensu między słowami”, które towarzyszą „raptownej regeneracji pierwotnych mitów”¹⁷. Śnieżna pokrywa nie jest dosłownie „karakułami”, ale obraz reprezentuje zmitologizowaną, uczłowieczoną rzeczywistość zimy – fakt, że przemija, i to, że tajemne oznaki nadchodzącej wiosny są w niej obecne. W taki sam sposób fiołki nie kwitną w grudniu, jednak nasiona gwarantujące ich odrodzenie są już w ziemi, a zmiana kierunku Słońca podczas przesilenia stanowi znak dla ludzi, że dostąpią oni regeneracji. Życie powraca po pozornej śmierci: to jest zapewne głównym tematem większości mitologii. A jak Schulz twierdzi w swoim szkicu, „wszelka poezja jest mitologizowaniem, dąży do odtworzenia mitów o świecie”¹⁸.

Prawdę mówiąc, dla Schulza – przynajmniej w tym nastroju – koncepcja „zmitologizowanej rzeczywistości” jest po prostu pleonazmem. Mit tkwi przecież w samej istocie autentycznej rzeczywistości, która może istnieć tylko jako *mitos* czy opowieść. Natomiast ta koncepcja nie odpowiada wizji rzeczywistości przedstawionej w pierwszej części *Sklepów cynamonowych* – a prawdopodobnie i w większości opowiadań całego zbioru – gdzie samo istnienie „autentycznej” rzeczywistości czy „uniwersalnego sensu” wydaje się wątpliwe, a może nawet niemożliwe.

16 Tenże, *Sklepy cynamonowe*, s. 119.

17 Tenże, *Mityzacja rzeczywistości*, s. 444.

18 Tamże.

Schulzowskie „mity” są w stanie opowiadać tylko o pozornej czy nawet sfalszowanej rzeczywistości i o nieudanych poszukiwaniach straconego „autentyku”.

Toteż trzeba podkreślić, że nie powinniśmy traktować wypowiedzi teoretyczno-literackich Schulza jako przewodników po jego praktyce. Obraz pisania przedstawiony w *Mityzacji rzeczywistości* lub w eseju do Wikacego jest w zasadzie nostalgiczny, romantyczny¹⁹ i niespójny z przeważającą praktyką Schulzowskiego pisania. Pod tym względem nocna podróż w *Sklepkach cynamonowych* także zdecydowanie wyróżnia się na tle twórczości Schulza, przedstawiając olśniewający moment, w którym język wydaje się stykać z „pierwotnymi mitami” czy nawet z pozajęzykową „głębią, gdzie tworzy się wartość”. Najczęściej u Schulza – tak jak w pierwszej części *Sklepow cynamonowych* – ta głębia albo nie istnieje, bo cały świat wydaje się samą powierzchnią, albo jest całkowicie niedostępna, gdyż język – a zarazem świat – stanowi jedynie niekończący się ruch wzajemnie odwołujących do siebie znaków.

Miasto cechuje się zamknięciem: są tylko ślepe uliczki i ciemne domy ze „szczelnie zamkniętymi” oknami bez „bramy wchodowej”. Las zaś charakteryzuje się światłem i otwieraniem – samo powietrze jest „świetlane” i mitologiczne sensy świata przyrodniczego zdają się odsłaniać przed chłopcem. Dorożka wjeżdża dalej w krajobraz wzgórz wznoszących się „jak błogie westchnienia”, by potem wspiąć się jeszcze wyżej i wyżej. To ekstatyczne uniesienie nawiązuje do kolejnego mitologicznego tropu, mianowicie do figury epifanii na szczycie wzgórza, równocześnie ukazując szczególną geografę okolic Drohobycza. Pierwotny mit łączy się z charakterystyką Schulzowskiej małej ojczyzny; fragment lokalnej rzeczywistości „ma udział w jakimś sensie uniwersalnym”²⁰.

A jaką rolę odgrywa pojazd, który wiezie chłopca przez las i na wzgórze? W liście do Witkacego Schulz pisze o szczególnym miejscu, jakie zajmuje dorożka w jego osobistej mitologii: „Około szóstego, siódmego roku życia powracał w moich rysunkach wciąż na nowo obraz

niespójność
teorii
i praktyki

19 Teoria Schulza jest „romantyczna” w znaczeniu jej wiary w moc słów ujawniającą albo budującą rzeczywistość. Poeta ma specjalne zadanie, bo jest odpowiedzialny za utrwalenie tej mocy, tak jak twierdzi – w uderzająco podobny sposób do Schulza – na przykład Percy Bysshe Shelley w *A Defence of Poetry* (1821): „then if no new poets should arise to create afresh the associations which have been thus disorganized, language will be dead to all the nobler purposes of human intercourse [...]. His very words are instinct with spirit; each is as a spark, a burning atom of inextinguishable thought; and many yet lie covered in the ashes of their birth, and pregnant with the lightning which has yet found no conductor” (zob. P. Shelley, *Selected Poetry and Prose of Shelley*, Wordsworth Editions, Ware 1994).

20 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, s. 443.

dorożki z nastawioną budą, płonącymi latarniami, wyjeżdżającej z nocnego lasu”²¹.

Pomimo swojej codzienności obraz ten zawiera bogactwo symbolicznych możliwości. Na przykład moglibyśmy pomyśleć o narodzinach – przyjściu na świat, w światło istnienia. Moglibyśmy pomyśleć o tym, co wydobywa się z nieświadomości, jak sugeruje Piotr Millati²², albo bardziej radykalnie – o tajemniczych początkach samego życia, o niewyobrażalnej zagadce, w której coś powstaje z niczego na początku czasu, co tak fascynowało Freuda w *Poza zasadą przyjemności*. Moglibyśmy sobie także wyobrazić związek z językiem, co Markowski wyraźnie robi – wyjściem z ciemności w światło języka, z lasu bezsensu w światło sensu. Moglibyśmy pójść dalej i potraktować to w kategoriach *Lichtung* czy prześwitu Heideggera. Wiele już napisano o symbolu dorożki, ale zobaczmy, jak dokładnie przedstawia się ten symbol w *Sklepiach cynamonowych*.

Przede wszystkim podróż młodego chłopca w głąb nocnego lasu to bezpośrednie odwrócenie archetypowego obrazu Schulza. Dorożka bez woźnicy wiezie chłopca do lasu, a nie z lasu. Miasto, miejsce ludzkich znaków, stało się dla chłopca labiryntem pomieszanych znaczeń, gdzie jedną ulicę można łatwo pomylić z drugą i gdzie on sam gubi się w popłochu. Musi opuścić miejsce ludzkiego sensu i wejść w mitologiczny topos strachu, ciemności i bezznaczeniowości. Innymi słowy, możemy powiedzieć, że musi wejść w nieświadomość albo, jak Schulz to opisuje, w „bezimienne”. A ponieważ jest to w y o b r a ż o n a, w y - i d e a l i z o w a n a wersja podróży, okazuje się, że las to miejsce, gdzie ukrywa się wiosna, gdzie jasny księżyc kąpie krajobraz w świetle, a gwiazdy błyszczą pośród kwiatów na śniegu. Tylko w tym odrodzonym regionie nienazwanego chłopiec może doświadczyć olśnienia. Tylko tam świat przed nim się otwiera. Musi się dostać w obszar bezsensu, aby odnaleźć sens.

Tajemnicą pozostaje znaczenie konia, jego ofiara polegająca na zamęczeniu się prowadzącym aż do niebytu, oraz „okrągła czarna rana” na jego brzuchu²³. Piotr Millati sugeruje, że „dar doświadczenia piękna przez artystę musi zostać okupiony skazującym go na samotność symbolem cierpienia”²⁴. Oczywiście moglibyśmy też potraktować ranne zwierzę jako metaforę energii seksualnej, tak często powiązanej z kre-

las bezsensu,
światło sensu

wejście w
„bezimienne”

21 Tenże, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 679–680.

22 P. Millati, *Koń*, [w:] *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 176–177.

23 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 119.

24 P. Millati, *Koń*, s. 178.

atywnością i tak często niepokojącej w dziełach Schulza. Być może ta energia jest po prostu nieświadomym instynktem twórczym. Tak czy inaczej wydaje się, że ta zraniona siła wiezie chłopca do serca tajemnicy, ale potem, w momencie zdobycia szczytu wzgórza, koń staje się „bardzo mały, jak konik z drzewa”, a chłopiec czuje się „lekki i szczęśliwy”, tak jakby zdjęto z niego ciężar²⁵. Nieświadoma siła związana ze zwierzęcą wolą i cielesnością musi zniknąć na szczycie wzgórza – czyli w miejscu mitologicznie skojarzonym z epifanią i transcendencją²⁶. Kiedy bohater schodzi „stromą serpentyną wśród lasu”, wydaje się, że prawie frunie, jak gdyby ciało już przestało go obciążać.

W tym stanie szczęśliwej niby-transcendencji chłopiec wraca do miasta, do społeczeństwa, do miejsca ludzkich znaczeń i ludzkiego języka, gdzie nagle niebo otworzyło „w tę noc czarodziejską mechanizm wnętrza i ukazywało w nieskończonych ewolucjach złocistą matematykę swych kół i trybów”²⁷. Niebo, które wcześniej, tak jak miasto, było labiryntem, ukazało się. Ulice są pełne ludzi spacerujących, oczarowanych pokazem wewnętrznej struktury obcego obszaru. W ostatnich liniijkach opowiadania noc i dzień nawet tracą swoje tradycyjne ładunki semantyczne, jak gdyby rozpuściły się w pojedynczą metaforę srebrzystego światła²⁸. Narrator czuje „wieszczę tchnięcia palca bożego”, ale też akcentuje wyjątkowość tych olśnień, które wydarzają się tylko „w taką noc, jedyną w roku”²⁹.

W końcowej części *Sklepow cynamonowych* Schulz przedstawia powiastkę o kreacji i inspiracji artystycznej. Chłopiec-bohater musi opuścić miasto, zdać się na nieświadomą wolę i wybrać się w podróż w głąb zimowego lasu nocą. Tam odnajduje nie ciemność, zimno i śmierć, lecz błyszczące światła, tajną wiosnę i oznaki nowego życia w środku martwej zimy. Odnajduje rozkwit metaforycznych współzależności i utożsamień: zima i wiosna, śmierć i życie, ziemia i niebo, noc i dzień, bezsens i sens. Artysta też musi poznać ten bezimienny region, który jest zarówno źródłem sensu, jak i jego zaprzeczeniem.

Natomiast ta nocna podróż jest tylko fantazją o tworzeniu. W końcu chłopiec musi wracać do miasta, do miejsca swoich wcześniejszych

powroty
wielokrotne

²⁵ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 119.

²⁶ Trzeba podkreślić, że epifania czy transcendencja w sensie religijnym w prozie Schulza raczej nie występuje.

²⁷ Tamże, s. 119.

²⁸ Jak pisze Jerzy Jarzębski, „całe opowiadanie jest poświęcone opisowi wzajemnych przenikań” (zob. J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Ossolineum, Wrocław 1989, s. XXXIII).

²⁹ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 119.

nieudanych poszukiwań, do miejsca mylących znaków, które nie mogą się odnosić do żadnej „głębi” lub „autentycznej” rzeczywistości. Być może właśnie dlatego Schulz kończy swoje opowiadanie nie słowem, ale niemym wielokropkiem: „Poszliśmy gromadą na spacer stromo spadającą ulicą, z której wiał powiew fiołków, niepewni, czy to jeszcze magia nocy srebrzyła się na śniegu, czy też świt już wstawał...”³⁰.

trzy milczące ślady

Te trzy milczące ślady w zakończeniu *Sklepów cynamonowych* przypominają nam mogą o trzech słowach leżących u sedna opowiadania: „Sklepów ani śladu”. Wyraźnie romantyczna teoria języka poetyckiego, którą Schulz przedstawia w swojej eseistyce, i która pojawia się w końcowej części tego opowiadania, to tylko wyidealizowana i nostalgiczna wizja pisania oraz poszukiwania jego sensu. Twórczość Schulza najlepiej pokazuje, jak trudno tę wizję wcielić w życie.

[paralele i konteksty]

Krzysztof Lipowski: Demiurg jest dwoistością. Alfred Kubin i Bruno Schulz – próba porównania¹

O podobieństwie pomiędzy dziełem Brunona Schulza i Alfreda Kubina mówili bądź pisali tacy autorzy, jak: Serge Fauchereau, Jerzy Jarzębski, Ewa Kuryluk, Małgorzata Kitowska-Lysiak czy Stanisław Rosiek. W niniejszej pracy postaram się wskazać miejsca styku i wspólne tematy w twórczości obu artystów.

Jak się wydaje, do osobistego spotkania mistrza z Drohobycza z austriackim samotnikiem z Zwickledt nigdy nie doszło. Badacze, którzy śledzą skrupulatnie biograficzne fakty, z pewnością odnotowaliby echa takiego spotkania. Tymczasem Bruno Schulz, który znajdował się w kręgu wpływów literatury niemieckojęzycznej, zapewne znał twórczość Kubina² (być może poznał ją podczas paromiesięcznych studiów malarzkich w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych).

Gdy w październiku 1908 roku Alfred Kubin rozpoczął pisanie powieści *Po tamtej stronie*³, miał już za sobą najciekawszy okres swojej rysunkowej twórczości. Młodszy od niego o piętnaście lat Bruno Schulz zdobył w pierw uznanie jako autor cyklu grafik zatytułowanego *Xięga*

miejsca
styku

- 1 „Demiurg jest dwoistością” – tym zdaniem Alfred Kubin zamyka swoją powieść *Po tamtej stronie*. Niniejszy tekst został oparty na pracy magisterskiej pisanej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego pod kierunkiem prof. Stanisława Rośka.
- 2 Józefina Szelińska podaje, że Schulz znał doskonale twórczość Alfreda Kubina.
- 3 Zimą i wiosną 1902 roku Kubin pracował nad swoją pierwszą powieścią, która zaginęła.

bałwochwalcza, jako pisarz zaś zaistniał w 1933 roku z chwilą wydania tomu *Sklepy cynamonowe*.

Dla obu twórców charakterystyczna jest swoboda, z jaką poruszali się po obszarze obrazu i słowa⁴. W swoich twórczych poszukiwaniach obaj wprawdzie wnikali w ikonoczną materię. Nikomu jeszcze nieznanemu drohobycki nauczyciel rysunków pracuje ze szklaną płytą metodą *cliché-verre*. Także Kubin zapewnia wprawdzie białe karty fantasmagorycznymi postaciami. Obaj jednak w pewnym momencie odczuwają potrzebę przejścia w kierunku sztuki słowa.

Uwięzieni przez Erosa

Ostatnie słowa *Księgi* Brunona Schulza są poświęcone kobiecie. To w szeregu słów zamykających „skażony apokryf” pisarz powtórzył gest Stwórcy, powołując do życia kobiecość z przełomu wieków. Na ostatnich kartach szpargału pojawia się postać „spętanej trenem sukni” Magdy Wang. Dedykowane jej słowa pozostawiają za sobą, jak pisał Schulz, „smak dziwnego oszołomienia, mieszanię głodu i podniecenia w duszy”⁵.

Kim jest Magda Wang, która „kpi sobie z męskiej stanowczości i zasad” i łamie najsilniejsze charaktery? Ta perwersyjna postać to jeden z wielu wizerunków kobiety demonicznej, nieodgadnionej i groźnej *femme fatale*.

Magda Wang pojawiła się na krótko w prozie Schulza, lecz na tyle wyraziście, by można było ją dostrzec. Jest literackim odpowiednikiem kobiecego modelu z *Xięgi bałwochwalczej*, który skrywa się pod różnymi określeniami: infantka, Undula, Zuzanna czy mademoiselle Circe. Niekiedy (jak na rysunku *Procesja*, il. 1) jej wyniosła i świetlista postać o długich nogach kroczy ulicą w otoczeniu pogrążonych w mroku bałwochwalczych mężczyzn, którzy czasem są karłami, a czasem po prostu pełzną ku niej po ziemi. Widzimy ją też w alkowie, jak w pozycji półleżącej siedzi rozneglizowana na sofie i wysuwa do pocałowania stopy. Leżący u jej stóp mężczyzna jest przeważnie symbolicznym reprezentantem samego artysty (rysunek *Zuzanna i starcy*, il. 2).

Czasem kobieta u Schulza bywa piękna. Linia jej ciała jest linią wdzięku i subtelności z elementem pewnej skazy (na przykład nieproporcjonalnie długie nogi). Jest to jednak, używając określenia Umberta Eco, „piękno

4 W niniejszej pracy przedmiotem analizy jest wczesna i, jak się wydaje, najciekawsza twórczość rysunkowa Alfreda Kubina, pochodząca z lat 1898–1905, oraz powieść *Po tamtej stronie* (1908). W przypadku twórczości Brunona Schulza podstawę rozważań stanowią grafiki z *Xięgi bałwochwalczej* oraz jego dzieła literackie.

5 B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 115.

okrutne i mroczne”. Okrutne, bo wymierzone w męską ofiarę, mroczne, bo pozbawione duchowego światła. Tego rodzaju piękno, jak pisał Eco: „nie ma już żadnego duchowego znaczenia, wyraża jedynie okrutną przyjemność kata lub mękę ofiary, bez żadnych moralnych ozdobników”⁶.

Niepokojącą i złożoną relację między kobietą a mężczyzną, widoczną na kartach *Xięgi bałwochwalczej* Schulza, dostrzec możemy także we wczesnym dziele rysunkowym Alfreda Kubina, pochodzącym z lat 1898–1905. Spróbujmy prześledzić stadia erotycznej bliskości na podstawie wybranych rysunków austriackiego artysty.

Rysunek *Die Promenade* (il. 3) ukazuje prawie nagą kobietę kroczącą w żółtych butach na wysokich obcasach, w czarnym kapeluszu z wywiniętym wielkim rondem. Uśmiechnięta olbrzymka prowadzi na smyczy ogromnego udomowionego niedźwiedzia. Jak podaje autorka opracowania poświęconego Kubinowi, Annegret Boberg, niedźwiedź z kłapkami na oczach jest „symbolem uległej męskiej siły i zwierzęcych popędów”⁷. Stąd też za wypiętymi, kanciastymi pośladkami bohaterki podążają mali mężczyźni w czerwonych frakach i cylindrach. U Kubina mężczyzna staje się marionetką w rękach kobiety wówczas, kiedy uświadamia mu ona swą erotyczną przewagę.

Kolejny rysunek, *Der Todessprung* (il. 4), ukazuje akt seksualny jako symboliczne unicestwienie mężczyzny. Widzimy, jak monsturalnych rozmiarów wagina pochłonie za chwilę miniaturowego mężczyznę. Kubin ukazał tę postać niczym skoczka wykonującego ewolucję z trampoliny. Analizując ów rysunek, historyk sztuki Tomasz Gryglewicz pisze: „Przedstawienie to wydaje się ilustrować dosłownie mizoginiczne przekonanie epoki dekadentyzmu, którego podbudową teoretyczną była właśnie rozprawa Weiningera o niszczyielskiej dla mężczyzny roli kobiety i pociągu płciowego”⁸.

U Kubina mężczyzna w akcie seksualnym skazany jest na klęskę, musi abdykować ze swej męskości. Erotyczne zespolenie z kobietą jest swoistym regresem i przyzwoleniem na animalistyczny popęd. Sam akt zaś, jak pisał w *Dziennikach poufnych* Baudelaire, podobny jest do tortury lub operacji chirurgicznej.

Konsekwencją seksualnego zbliżenia jest zatem utrata męskości, którą Kubin ukazuje dosłownie na innym rysunku, zatytułowanym

stadia
erotycznej
bliskości

zespolenie
jako regres

6 *Historia piękna*, red. U. Eco, tłum. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2005, s. 269.

7 A. Hoberg, *Katalog*, [w:] *Alfred Kubin 1877–1959*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1991, s. 260.

8 T. Gryglewicz, *Płeć i grafika. Tematyka erotyczna w twórczości Alfreda Kubina w kontekście niemieckiej i austriackiej sztuki przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Sztuka i erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wyd. Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1995, s. 275.



1 Bruno Schulz, *Procesja z Xięgi bałwochwalczej*, 1920–1922

2 Bruno Schulz, *Zuzanna i starcy z Xięgi bałwochwalczej*, 1920–1922





3 Alfred Kubin, *Die Promenade*, 1904–1905

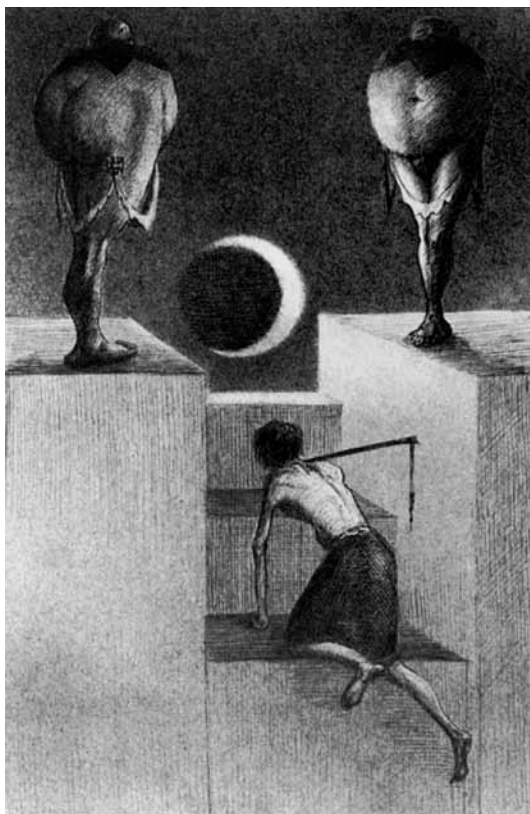
4 Alfred Kubin, *Der Todessprung*, 1901/1902

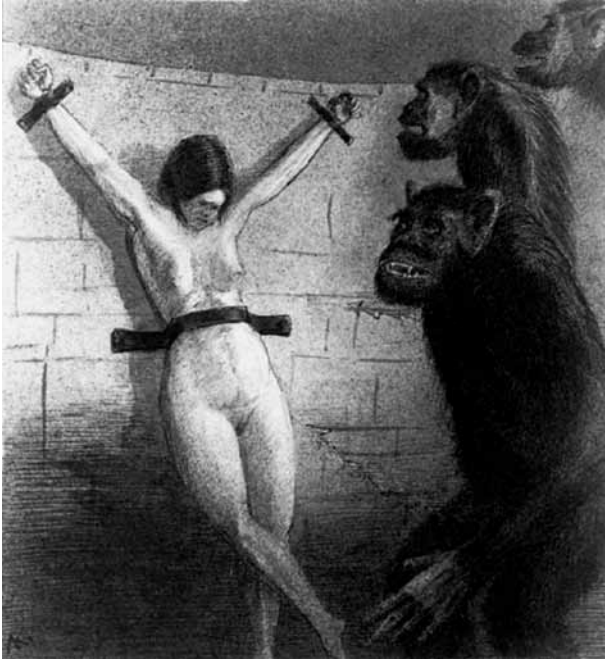
5 Alfred Kubin, *Das Weib*, ok. 1902



6 Alfred Kubin, Mondschein (Der Flagellant), 1900/1901

7 Okładka II Xięgi bałwochwalczej Brunona Schulza, 1920–1922





8 Alfred Kubin, *Eine für alle*, 1900/1901

9 Alfred Kubin, *Des Menschen Schicksal III*, 1901/1903



*Das Weib*⁹ (il. 5), Widoczna na pierwszym planie naga kobieca postać na czarnych wysokich obcasach trzyma w ręku penisy. Znajdujące się u dołu głowy mężczyźni próbują utrzymać się na powierzchni błotnistej, ciemnej wody. Drastyczna i granicząca z obscenicznością wymowa rysunku wpisuje się w charakterystyczną dla tego artysty poetykę mrocznej erotyki. Gdy na znanej grafice zatytułowanej *Bestie* Schulz ukazuje męskie twarze o lubieżnym wyrazie, to u Kubina porządek jest odwrotny – „bestiami” są kobiety. Wprawdzie Kubin i Schulz tworzą malarski kult kobiecej postaci w epoce, którą cechowała swoista religia piękna, jednak wyobraźniowe realizacje tego obiektu kultu bardzo się różnią.

Inny rysunek Kubina, *Mondschein (Der Flagellant)* (il. 6), przedstawia wspinającego się po stopniach postumentu biczownika o wychudzonej sylwetce. Po prawej i lewej stronie, na wysokim piedestale w formie bloku, stoją dziwne, hybrydyczne postacie. Tworzą je trzy zasadnicze elementy: zrośnięta noga, brzemienny brzuch, wydęte pośladki i mała, niepozorna głowa. W sposób szczególny rysownik uwidoczniał również zewnętrzne narządy płciowe. Formą kultu jest zatem część kobiecej cielesności, która poddana została, jak to bywa u Kubina, zabiegom daleko idącej deformacji. Aby uwydatnić różnicę pomiędzy światem ascetycznego mężczyzny a obiektem jego kultu, artysta posłużył się rzadką dla siebie organizacją przestrzeni. Wykorzystał bowiem układ geometrycznych figur pozwalający na uwznioślenie zdeformowanej kobiecości. Rysunek odzwierciedla indywidualną, enigmatyczną niekiedy symbolikę Kubina.

Porównajmy tę pracę z okładką do *Xięgi bałwochwalczej – II* Schulza (il. 7). I tu obiektem kultu jest kobieta, siedząca na pomnikowym podwyższeniu, która swoją dziewczęcą postacią przesłania Księgę. Świadoma swych wdzięków spogląda leniwie w kierunku, który wskazuje jej znajdujący się niżej natchniony mówca-karzeł o rysach samego Schulza. Stopy dziewczęcej dominy czule obejmuje inny mężczyzna o wychudzonej twarzy.

Jako adorator i wielbiciel kobiecości mistrz z Drohobycza nie zawsze zniekształcał kobiece ciało, niekiedy je upiększał i odrealniał. Chcąc zaakcentować na swoich grafikach ich cielesne piękno, używał jasnych plam, które kontrastował z szarością i mrokiem męskich twarzy. Deformacji natomiast podlegał u Schulza świat męski. Tymczasem Kubin z lubością wydłużał, skracał bądź wyolbrzymiał ciało kobiety.

U Schulza relacja między kobietą i mężczyzną wypełnia się tylko w sferze adoracji. Mężczyzna wie, że znajduje się w sferze oddziaływania piękna niemożliwego do zdobycia. Widoczne na kartach *Xięgi* męskie spełnienie ogranicza się do masochistycznych czynności. Tu

uwznioślenie
zdeformowanej
kobiecości

9 Ten rysunek tuszem Kubin namalował do książki Otto Weininger *Geschlecht und Charakter* (1902).

erotyczny finał nawet nie zostaje przez artystę zasugerowany. Wystarczy intymna sytuacja i przyzwolenie na erotyczną bliskość. Wystarczy udział w mrocznym obrzędzie kultu pod osłoną nocy bądź ukłon u stóp w zaciszu alkowy, nawet za cenę dobrowolnego upokorzenia. Schulz, ukazując erotyczne związki, każe swoim postaciom zatrzymać się w pewnym bezpiecznym dla obojga momencie.

Kubin zaś odważa się na więcej. Dla niego akt seksualny oznacza utratę męskości (niekiedy literalnie, jak na rysunku *Das Weib*). W konsekwencji zaś prowadzi do unicestwienia mężczyzny (*Der Todessprung*). U austriackiego rysownika pożądanie seksualne jest trudne do okiełznania, niekiedy przybiera nawet zwierzęce formy, jak na rysunku *Eine für alle* (il. 8). U Schulza zaś, który stroni od animalistycznej metafory namiętności, pożądanie ma postać wysublimowaną, subtelniejszą.

Jednak to właśnie Kubin przypisuje kobiecie więcej znaczeń niż Schulz. I znaczenia te zmierzają w stronę alegorii. Rysunek *Des Menschen Schicksal III* (il. 9) ukazuje stojącą nad ciemną przepaścią nagą kobietę nadnaturalnych rozmiarów z narzuconą jasną chustą na głowie. Postać ta drewnianymi grabiami przesuwana w stronę przepaści stłoczoną grupę ludzi, którzy po kolei spadają w otchłań. Kim jest Wielka Grabiąca? Nadany przez autora tytuł nie pozostawia wątpliwości – jest uosobieniem ludzkiego losu. Wspólne życie i nieuchronny upadek są przeznaczeniem każdego człowieka.

Kubin odważa się na więcej

Tandeta i poezja zatechłych podwórek

Do artystycznej pracowni brzydota wchodziła niegdyś przez lekko uchylone drzwi, czasem pod postacią symbolu, niekiedy też jako współtowarzyszka piękna. W dziele Brunona Schulza brzydota zdaje się ukrywać pod pojęciami „tandety”, „materii kalekiej”. W ich semantycznej pojemności zawarta jest odpowiedź na pytanie o jeden z kluczy do wyobraźni Schulza. Posłuchajmy monologu ojca z opowiadania *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*:

„Zbyt długo żyliśmy pod terrorem niedościgłej doskonałości Demiurga – mówił mój ojciec – zbyt długo doskonałość jego tworu paraliżowała naszą własną twórczość. Nie chcemy z nim konkurować. Nie mamy ambicji mu dorównać. Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze. [...] Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniałość, lichota, tandetność materiału”¹⁰.

¹⁰ B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 34–35.

Skąd jednak wywodzi Schulz swoje przekonanie o wartości materii „z bocznego toru rzeczywistości”? Otóż są w niej właśnie ulokowane, jak sam pisał: „energie emocjonalne stokroć potężniejsze niż te, którymi rozporządza chuda warstewka oficjalności. [...] Dotychczas człowiek widział się sam przez pryzmat formy gotowej i wykończonej, widział się od strony fasady oficjalnej. Nie dostrzegał, że podczas gdy w aspiracjach swych dociągał się do miary ideału, sam jest w rzeczywistości swojej wiecznie niegotowy, spartaczony, łatany i niedociągnięty”¹¹.

wspólny
mianownik

Cytowane fragmenty mają niewątpliwie jeden wspólny mianownik – łączy je problem ograniczonej i niedoskonałej rzeczywistości, którą żywi się i którą poprawia wyobraźnia artysty. Schulz kreator jest w pełni świadomy zastanych konwencji i krępującego go stylu. Dla niego „miara ideału” jest miarą „niedościgłej doskonałości”. Niestety, nie jest ona w stanie wyrazić treści, które w swym dziele pragnie ukazać twórca. Albowiem zgoda na „miarę ideału” oznacza niedopowiedzenie, zamknięcie się w sferze kanonu i zawężenie języka wypowiedzi w epoce, która odczuwała potrzebę nowych i odmiennych od dotychczasowych sposobów ekspresji. Zwrócenie się Schulza w stronę treści „podkulturalnych, niedokształconych”, a zatem w stronę materii kalekiej, oznacza pracę od początku, na gruzach „rumowisk kultury”, o których czytamy w *Wędrownkach sceptyka*.

„treści
podkulturalne”

U Alfreda Kubina obrazy materii kalekiej są obecne zarówno na kartach powieści, jak i w rysunkach. W *Po tamtej stronie* narrator, który tak jak Kubin jest rysownikiem, po śmierci żony rysuje przez pół roku w stanie intensywnego twórczego podniecenia. Swą artystyczną uwagę kieruje w stronę, używając określenia Schulza, „treści podkulturalnych”: „Pilnie studiowałem poezję zatęchłych podwórek, ukrytych poddaszy, mrocznych pokojów w oficynach, zakurzonych, krętych schodów, zdziczałych, pokrzywą zarosłych ogrodów, zblakłe kolory ceglanych i drewnianych bruków, czarne lufty i towarzystwo dziwacznych kominów. Coraz to na inne sposoby odmieniałem wciąż ten sam melancholijny ton główny: niedolę opuszczenia i walkę z niepojętym”¹².

Także Kubin w swoich poszukiwaniach zainteresowany jest sferą rzeczy „niskich”. Pochodzący z tych okolic obiekt może stać się pożywką dla artystycznej wyobraźni. Ten często zaniedbywany i drugorzędny przedmiot może być dla rysownika fantazjogenny. Píše o tym sam Kubin w odautorskim wyznaniu z tomu *Aus meinem Leben*: „Podczas pracy

11 Tamże, s. 382–383.

12 A. Kubin, *Po tamtej stronie*, przekł. A. Linke, Znak, Warszawa 1980, s. 136.

nad nią [powieścią *Po tamtej stronie* – K.L.] w pełni poznałem, że najwyższe wartości leżą nie tylko w osobliwych, wzniosłych i komicznych momentach bytu. Podobne tajemnice zawiera to, co nieprzyjemne, bez znaczenia i na co dzień drugorzędne. To jest główne znaczenie tej książki”¹³.

Wędrując po Państwie Snu w powieści *Po tamtej stronie*, narrator doświadcza „choroby martwej materii”. Oto wszędzie pojawia się „murszenie i pleśń”, żywiołowa ruja ogarnia każdą istotę, ludzką i zwierzęcą. W tej powieści magiczne Państwo Snu, utrzymywane przy życiu dzięki sennej energii Patery, ulega katastrofalnej zagładzie. W rezultacie całe miasto przeobraża się, jak opisuje Kubin, w „gigantyczny śmietnik”.

Kubin tworzy świat estetycznej dysharmonii zgodnie z hasłem wiedeńskich secesjonistów, którzy pisali: „Nie znamy różnicy pomiędzy wysoką sztuką a niską sztuką, pomiędzy sztuką dla bogatych a sztuką dla ubogich. Sztuka jest dobrem ogólnym”¹⁴.

Tak jak Schulz, Kubin zbliża się bardziej do prawdy, gdy „walczy w nizinach konkretnego o swój wyraz”, gdy wybiera materię i treści „z bocznego toru rzeczywistości”, gdzie lichota i tandeta są pożywką dla wyobraźni. Samotnik z Zwickledt walczy o własny wyraz, wkraczając w swoich poszukiwaniach na drogę, którą podążali ekspresjonści. Epatuje czytelnika i widza obrazami, które odzwierciedlają jego stan ducha.

Nieskończona gra świata

Zestaw form, którymi dysponuje rzeczywistość, niekiedy budzi u artystów niedosyt. Stąd też, jak się wydaje, zainteresowanie tematyką teriomorficzną obecne jest w twórczości Alfreda Kubina zarówno w jego rysunkach, jak i w powieści *Po tamtej stronie*. I tak w jednym z jej rozdziałów narrator dostępuje zaszczytu audiencji u demonicznego władcy Państwa Snu – Patery. Nieoczekiwanie staje się świadkiem gwałtownych przemian jego twarzy: „Teraz przeżyłem nieopisane widowisko. Oczy zamknęły się znowu i przerażające, okropne życie wstąpiło w tę twarz. Miny ze zmiennością kameleona następowały po sobie nieprzerwanie, tysiąc, nie, sto tysięcy razy. Błyskawicznie było to kolejno oblicze młodzieńca, kobiety, dziecka, starca. Stawało się otyłe, chude, obrastało w indyjskie guzy, kurczyło się do znikomych rozmiarów, w następnym oka mgnięniu było odęte pychą, powiększało się, rozciągało, wyrażało szyderstwo,

w Państwie
Snu

¹³ Tenże, *Aus meinem Leben*, Edition Spangenberg, München 1974, s. 41.

¹⁴ W. Hofman, *Über einige Motive des Romans „Die andere Seite“*, [w:] *Alfred Kubin 1877–1959*, Edition Spangenberg, München 1991, s. 103.

dobrodusznosc, zlosliwa uciecha, nienawisc, okrywalo sie zmarszczkami i znów wygladalo jak opoka: niby jakaś niepojeta zagadka przyrody; [...] Teraz zjawily sie maski zwierzece: oblicze lwa, później stalo sie spiczaste i chytre jak szakal, przemienilo sie w rozszalalego ogiera z rozdętymi nozdrzami, wzieto ksztalt ptasi, wreszcie upodobnilo sie do węża”¹⁵.

Jak interpretowac ten zaskakujacy obraz przemian dokonujacy sie na twarzy Patery? Zaczniemy od tego, iz postac wladcy odgrywa w powiesci kluczowa role. To wlasnie dzieki sile wyobrazni Patery zostalo stworzone Państwo Snu, ktore zyje zgodnie z rytmem imaginacyjnego tętna swego twórcy. W tej wyobrazni odzwierciedla sie wielosc form, ktore stworzyła sila kreacji. Cechuje ja swoista antytetycznosc: mlodzienc-kobieta, dziecko-starzec, otylosc-chudosc, ludzkie-zwierzece. Antytezy uzewnetrzniają, jak pisze autor, „niepojeta zagadke przyrody”, z ktora styka sie bohater powiesci.

„to jest walka”

Epilog ukazuje nam juz narratora bogatego w nowe doswiadczenia i przezycia. Narrator posiada juz niemal ontologiczna pewnosc na temat mechanizmow rządzacych swiatem: „Siły odpychania i przyciągania, bieguny ziemi i ich prądy, następstwo pór roku, dzień i noc, czern i biel – to jest walka”¹⁶.

Ukazane w powiesci Kubina metamorfozy Patery, wraz z refleksjami zawartymi w podrozdziale „Oczyszczone poznanie”, odzwierciedlają swiatopogląd samego autora i należą do filozoficznej warstwy utworu. Kubin, podobnie jak Schulz, tworzy na „rumowisku kultury”, tworzy w swiecie, ktory wedlug opisu samego Schulza „przeszedl przez wiele sit o ciasnych okach, w ktorych zostawial stopniowo swą konsystencję”. Artysta tej miary co Kubin, by nie zapaść sie w czystą nicość, próbuje w swej prozie odnaleźć sens istnienia, ukazać zasadę kierujacą swiatem. Odslaniając „nową strone Świata Snu”, odkrywa tez naczelną zasadę rządzacą imaginacyjną krainą Patery: świat to gra sprzeczności. I wlasnie metamorfoza umożliwia zrozumienie reguł, ktorymi rządzi sie rzeczywistosc. Jak zauważa Wolfgang K. Müller-Thalheim w książce o erotyce i demoniczności w twórczości Kubina: „Kubin poszukiwal przez cale zycie sensu istnienia swiata, odnajdując i odrzucając filozoficzne tendencje, realizując sie w koncu w nauce o t w ó r c z e j i n d y f e r e n c j i”¹⁷.

Czytając prozę Brunona Schulza, zdumiewa nas niekiedy niestałosc i płynnosc form, zaskakujace przemiany ludzi w zwierzęta, ptaki czy

15 A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 118–119.

16 Tamże s. 254.

17 Cyt. za: T. Gryglewicz, dz. cyt., s. 293.

owady. Część odpowiedzi na pytanie o sposób kreacji świata przedstawionego znajdziemy w cytowanej często wypowiedzi z listu Schulza do Witkacego: „Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórką, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia”¹⁸.

Jak zatem można jeszcze czytać metamorfozy Schulza w kontekście wypowiedzi o wędrówce form? Na kartach swej prozy Schulz, podobnie jak Kubin, zaskakuje czytelnika teriomorficznymi pomysłami. Określając zasadę, która dominuje w świecie przedstawionym jego utworów, używa w cytowanym liście takich określeń, jak: „nabieranie”, „panmaskarada”, „pozór”, „żart”, „zabawa”. Ich znaczenie wskazuje na „rozluźnienie tkanki rzeczywistości”, na nieustanną wymianę masek, form, formatwórcze podzyszywanie się i przekształcanie lub, jak woli autor, „nabieranie”. Te metamorfozy nie dają się wytłumaczyć okolicznościami zewnętrznymi i nie są uwarunkowane zewnętrznym podobieństwem Ojca. Nie służą też ukazaniu pewnej sytuacji egzystencjalnej (jak dzieje się to w *Przemianie* Franza Kafki). Mają charakter autoteliczny, a cel, jeśli jest, zawiera się w obrębie przekształceń (tak jak w grze). Przemieniony w raka czy skorpioną Ojciec wreszcie umiera, jak zapewnia nas Schulz. Czy aby na pewno?

Dlaczego jednak narrator-demiurg, prowadząc urzekającą grę z formą w duchu panmaskarady, każe zrzucić kostiumy swoim postaciom? Otóż posiłkując się metamorfozą, Schulz przemycza w swej prozie przesłanie o głębszym, filozoficznym charakterze. Na scenie literackiego *theatrum mundi* dzieją się rzeczy na kształt i podobieństwo świata przyrody, w którego porządek są wpisane przemiany.

Ukazując metamorfozę jako jedną z zasad tej rzeczywistości, Schulz konstruuje świat przedstawiony na podobieństwo świata przyrody, który pozostaje niedoścignionym wzorcem sztuki. Postacie zrzucają kostiumy, gdyż uczestniczą w grze będącej kopią „nieskończonej gry świata”. Schulz demiurg jest jednocześnie interpretatorem rzeczywistości, wskazującym na jej istotną cechę – przemianę. Ta pozbawiona celu rzeczywistość jest jednocześnie wyzuta ze „świętości, więzów, praw i dogmatów”¹⁹.

jak czytać
metamorfozy

18 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 444–445.

19 Tamże, s. 410.

Dzieło w czerni i bieli

Niektóre prace Schulza i Kubina są kartami jednej księgi o świetle i cieniu. Graficzne bądź rysunkowe wizje obu artystów spowite są często ciemnym, mrocznym kolorem, który tylko gdzieniegdzie ustępuje miejsca światłu.

W paryskich salonach wystawowych publiczność ogląda natomiast obrazy jasne i kolorowe, na których cienie są odważnie błękitne. To prace impresjonistów. W epoce, w której na malarskich płótnach do głosu dochodzi chromatyczne rozpasanie, zarówno Kubin, jak i Schulz wybierają rysunek i grafikę. Wybierają techniki, w których wycucie relacji światła i barwy odgrywa istotną rolę.

Jak zauważa Małgorzata Kitowska-Łysiak, analizując grafiki z *Xięgi bałwochwalczej*: „Autor *Sklepów cynamonowych* wybrał tonację białoczną, najczęściej jednak stosując właśnie odcienie pośrednie: odcienie szarości. Jest to zapewne wybór przemyślany i konsekwentnie realizowany, posunięcie mające podkreślić nastrój, a zarazem wydobyć z przedstawień ich sens. [...] Jego wnętrza są zazwyczaj mroczne, przyciemnione, a kształty nieokreślone, połyskliwie wyłaniające się z owego mroku i w nim na powrót rozplywające, niemal zatapiające”²⁰.

Żmudna praca ze szklaną płytą w technice *cliché-verre* była rezultatem przemyślanego wyboru, któremu przyświecał artystyczny zamysł. Schulz stosował świadomie barwy achromatyczne, biel, czerni i szarość, unikając modnej i barwnej różnorodności. Zaufał rozległej i głębokiej czerni, kontrastując ją z bielą, gdyż były one nośnikami dużej skali emocjonalnego wyrazu. Biel i czerni, współtworząc barwną ascezę, ujawniały jednocześnie maksimum ekspresji. Ta zaś była podporządkowana zasadzie kontrastowości: świat poniżonych (bądź też poniżających się) mężczyzn został zderzony ze światem uwznioślonej kobiety. Kontrast na płaszczyźnie achromatycznych barw mógł lepiej oddać przeciwieństwa istniejące w świecie rzeczywistym.

A jak wyglądają wczesne prace Alfreda Kubina? Tomasz Gryglewicz tak je opisuje: „Wyglądają one w rzeczywistości pozornie mniej atrakcyjnie niż na, niejednokrotnie większej od oryginału, reprodukcji. [...] Jednakże jedynie przez bezpośredni ich odbiór oddziałują na specyficznie posępny klimat, wykreowany wyrafinowanym warsztatem – finezją techniki rysunku. Małoformatowe prace, na żółtym obecnie papierze, wykonywał Kubin różnymi, mieszanymi technikami rysunkowymi. Głębokie, aksamitne czernie uzyskiwał węglem. Rysunek pod-

barwna asceza
Schulza

²⁰ M. Kitowska-Łysiak, *Bruno Schulz – „Xięga Bałwochwalcza”: wizja – forma – analogie*, [w:] *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Wydawnictwo FIS, Lublin 1992, s. 141–142.

kreślał delikatną linią czarnego lub sepiowego tuszu. Półtony nanosił pędzlem, tworząc lawowane syntetyczne płaszczyzny. Uzupełniał plamy kreską ołówkową lub grafitową. Ostre kontrasty światłocieniowe wzmacniał jarzącą się białą kredą. Chętnie sięgał po technikę rozpylania farby, aby uzyskać miękkie przejście walorowe. Mimo że prace wydają się być monochromatyczne, zredukowany do minimum kolor odgrywa w nich bardzo istotną, aktywną funkcję²¹.

zredukowana
paleta Kubina

Osiągana w kunsztowny, iście Kubinowski sposób, zredukowana paleta barw służyła, podobnie jak w przypadku *Xięgi bałwochwalczej*, celom o wyraźnie ekspresyjnym charakterze. Na rysunkach dominuje głęboka, ponura czerń zastąpiona niekiedy przez brązy, szarości i zielenie. Pojawiają się różne odmiany pogłębiającej się ciemności, która tworzy koszarne i sugestywne wizje. Także tu oko oglądającego dostrzega ostro uwydatniającą się różnicę pomiędzy dwoma planami: to, co realne, spotyka się z odrealnionym, znane z nieznanym, wielkość z małością; święci napotykają bestie.

Jak zauważa wielu badaczy w tle prac obu artystów, znajdują się między innymi *Kaprysy* Francisca Goi. Charakterystyczny dla tego artysty kontrast między postaciami żeńskimi a męskimi pojawi się później także u Schulza. Dla przykładu *Kaprys 14* (il. 10) ukazuje piekło kobiet i należy do cyklu satyrycznych rycin na temat małżeństwa. Filigranowa i powabna postać młodej kobiety w długiej sukni stoi w otoczeniu czterech starców. Jej delikatną twarz zestawiał artysta z twarzami o lubieżnym, rozpustnym wyglądzie. Podobne męskie twarze towarzyszą zazwyczaj jasnym twarzom kobiecym w grafikach Schulza.

dwubarwna
poetyka Goi

Z dwubarwnej poetyki Goi obaj artyści zdają się zapożyczać nie tylko technikę i świadomy wybór monochromatyczności, ale też odwagę w ukazywaniu treści, które podsuwa im wyobraźnia. Ich prace, ukazujące mroczne, posępne wizje, nie odzwierciedlają konkretnej sytuacji historycznej, nie pełnią funkcji moralitetu. Przedstawiają wewnętrzny świat człowieka.

Prace obu twórców są ikonicznym ekwiwalentem artystycznego ekszhibicjonizmu, są widzeniem somnambulika (rysunki Kubina często bywają określane mianem „protokołu snu”). Wydają się też rezultatem trudnych wypraw w głąb podświadomości. Wszak w jednym z fragmentów swej autobiograficznej prozy, zatytułowanej *Aus meiner Werkstatt*, wypowiada Kubin myśl następującą: „Dla mnie sztuka jest nierozzerwalnie związana z podświadomością”²². Stąd też wybór grafiki – techniki odpowiedniej do wyrażania często opozycyjnych, kontrastujących treści.

21 T. Gryglewicz, dz. cyt., s. 274.

22 A. Kubin, *Aus meiner Werkstatt*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1973, s. 22. O swoich zainteresowaniach teorią Freuda pisał też Kubin w liście do przyjaciela Fritza von Herzmanovsky'ego-Orlando: „czytam teraz jeszcze wciąż rzeczy prof. Zygmunta Freuda, bardzo interesującą [...], radykalną psychologię seksualizmu dziecięcego i analizy snów” (cyt. za: T. Gryglewicz, dz. cyt., s. 288).



10 Francisco Goya, Capricho XIV: ¡Qué sacrificio!, 1799

[inicjacje schulzowskie]

Agnieszka Dauksza: „Nie ma materii martwej – martwota jest jedynie pozorem”. O ambiwalencjach Schulzowskiego materializmu

Niniejszy tekst będzie sposobnością do zastanowienia się nad statusem śmieci, odpadków, ścinków i szpargałów, licznie obecnych na kartach opowiadań drobhobycznego autora. Pozornie bezfunkcjonalne resztki zdają się bowiem niekiedy elementarną substancją organizującą Schulzowską rzeczywistość – niekiedy stanowią znamienne namiastkę bardziej skomplikowanych czy wyszukanych form materialnego świata, kiedy indziej wskazują kondycję nowoczesnej kultury w ogóle. Co więcej, odpadki prawie nigdy nie są w tej twórczości jedynie zbędnymi obrzynkami odstającymi od gotowych form – choć i ta rola nie wydaje się poślednia – lecz wielokrotnie stanowią budulec, właściwy komponent bardziej rozbudowanych struktur – zarówno *stricte* fizycznych, materialnych, jak i językowych, gdy okazują się inspiracją dla imaginacyjnych poszukiwań, załączkiem powstania metafory czy jądrem, wokół którego narasta język opisu.

Tym samym staje się jasne, że kategorią resztek obejmuje się nie tylko tak niewyszukane obiekty, jak skrawki materiału, strzępy gazet, wypadające trociny czy pakuły, ale też inne, niematerialne pozostałości i odrzuty, jak choćby zapomniane wątki narracji, wyparte treści, apokryficzne historie czy odrzucone wierzenia, przekonania i sądy. Co nie mniej istotne, właśnie w resztkach Schulz zdaje się odnajdywać to, co najprostsze, a przez to najbardziej wieloznaczne

i obiecujące poznawczo, a także z nich czerpać inspiracje do konsekwentnego budowania stylistyki ruin i rozpadu, słowem – prezentowania świata zdegradowanego, swoistego „śmiecio-świata”.

■

Usiłując zgłębić zawilości Schulzowskiej koncepcji materialistycznej, nie sposób nie natrafić na aporie sugerujące rzekome niekonsekwencje samego Schulza, pozornie nader niefrasobliwie rozporządzającego w swoich tekstach wszelkimi wytworami materii. Oto bowiem wystarczy skontrastować dwa krótkie, dobrze przecież znane wyimki – jeden z listu Schulza do Witkacego, drugi z *Traktatu o manekinach* – by na nowo uświadomić sobie zasadnicze rozbieżności znamionujące Schulzowskie postrzeganie tego, co materialne. W pierwszym fragmencie pisarz przekonuje, iż: „Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozoru, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony”¹.

Skontrastowanie tego sądu z kolejnym passusem oddaje dwoistość Schulzowskiego rozumienia terminu „materia”: „Materia nie zna żartów. Jest ona zawsze pełna tragicznej powagi. Kto ośmiela się myśleć, że można igrać z materią, że kształtować ją można dla żartu, że żart nie wrasta w nią, nie wżera się natychmiast jak los, jak przeznaczenie?”².

Widać wyraźnie, że przekonaniu o nietrwałości, ruchliwości i swoiście rozumianej naskórkowości form materialnych, które namnażają się i przekształcają wedle najdzikszych igraszek i koincydencji, przeciwstawione zostaje wyobrażenie materii jako jednego z bardziej trwałych sposobów organizacji rzeczywistości. W tym jednak układzie dowolność i przypadkowość zastąpione zostają „materialnym determinizmem”, to znaczy przekonaniem o niezbywalności postaci, w którą przyobleczona zostaje substancja. Jak wiadomo, podobne rozbieżności nie należą do wyjątków w Schulzowskim systemie pojęć. Kłopotliwe do przebycia bywają dla interpretatora meandry rozważań na przykład nad statusem substancji, formy, tandety, form pałubicznych, form roślinnych czy dualizmu materii i ducha konotującego podział na sfery żeńskie i męskie – by wskazać tylko niektóre z zagadnień od dawna nurtujących schulzologów. W rezultacie staje się jasne, że zamiast o niekonsekwencjach materializmu autora *Sklepów cynamonowych* wypada raczej mówić o trwale wpisanych

1 B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, wyd. 2, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 102.

2 Tenże, *Traktat o manekinach*, [w:] tegoż, *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 66. Kolejne cytaty z utworów Schulza pochodzą z tegoż wydania, numery stron podaję w nawiasach w tekście głównym.

w tę poetykę ambiwalencjach terminologicznych, które – z jednej strony – trudno skodyfikować, nie narażając się na niebezpieczeństwo nadmiernych uproszczeń, i których – z drugiej strony – nie sposób nazbyt jednoznacznie spowinowacać z innymi, pod wieloma względami różnymi koncepcjami materii, na przykład Schopenhauerowską, Bergsonowską, Witkacowską itd.

Jedną z metod uporządkowania wielości form materii proponuje Stanisław Rosiek³. Wedle tej, z konieczności pobieżnej, słownikowej charakterystyki wyróżnić można trzy sposoby funkcjonowania materii w prozie Schulza: pierwszy typ został ustanowiony przez Demiurga, a wytwory, które obejmuje, są swoiście doskonałe i odnawiają się samoistnie, wedle najpierwszej, niepoznanej przez człowieka receptury. Kolejnym przejawem materii są formy wykraczające poza prawa Księgi Rodzaju, nieraz przybierające zaskakujące oblicza, zwykle w jakiś sposób wynaturzone, przepoczwarzzone, najczęściej zdefektowane i nietrwałe. Ostatnim wskazanym typem są efekty „heretyckiej demiurgii”, twory tandetne, obnażające porowatość, pałubiczność i plastyczność materii, która jako taka kusi rozmaitych szarlatanów do wszczynania szemranych eksperymentów, co doprowadza do „demiurgicznych nadużyć”.

Jakkolwiek przydatne jest z pewnością wskazanie owej „materialnej triady”, to jednak w miarę interpretacyjnych poszukiwań staje się jasne, że jest to podział nazbyt skondensowany, a przez to także nieco uproszczony. Nie uwzględnia on, po pierwsze, związków zachodzących między poszczególnymi postaciami materii, po wtóre natomiast nie rozpatruje procesów prowadzących do powstania owych form niejednoznacznych, pośrednich i hybrydycznych. Moje rozważania chciałabym ulokować właśnie w tak rozumianym miejscu niedopowiedzenia. Dlatego też na potrzeby tego tekstu zajmę się przede wszystkim odpadkami, ścinkami i resztkami, zaścielającymi przestrzenie Schulzowskich światów i postrzegany nie tylko jako odrzuty, lecz także cenny amalgamat, niekiedy budulec najbardziej wynaturzonych struktur, często przyczynek kreacyjnych starń artysty, uwodzący swą bezforemnością i potencjalnością oraz prowokujący do działań pozwalających na urozmaicenie aktów percepcyjnych.

Swoistą sumę interesujących mnie wątków stanowi fragment z *Manekinów*: „Polda i Paulina, dziewczęta do szycia, rozgospodarowywały się z rekwizytami swego fachu [...] dookoła nich rosła kupa odpadków, różnokolorowych strzępków i szmatek, jak wyplute łuski i plewy dookoła dwóch wybrednych i marnotrawnych papug. Krzywe szczęki nożyc otwierały się ze skrzypieniem, jak dzioby tych kolorowych ptaków. Dziewczęta deptały nieuważnie po barwnych obrzynkach, brodząc nieświadomie niby w śmietniku możliwego jakiegos karawału, w rupieciarni jakiejś wielkiej, niurzeczywistnionej maskarady [...].

3 Zob. hasło „Materia” autorstwa S. Rośka, [w:] *Słownik schulzowski*, red. i oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski i S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 205–206.

Ich dusze, szybkie czarodziejstwo ich rąk było nie w nudnych sukniach, które zostawały na stole, ale w tych setkach odstrzygnięć, w tych wiórach lekkomyślnych i płochych, którymi mogły zasypać całe miasto jak kolorową, fantastyczną śnieżycą. [...] Natknął się ojciec na ten cichy seans wieczorny. Przez chwilę stał w ciemnych drzwiach przyległego pokoju, z lampą w ręku, oczarowany sceną pełną gorączki i wypieków, tą idyllą z pudru, kolorowej bibułki i atropiny [...]. Nakładając okulary, zbliżył się w paru krokach i obszedł dookoła dziewczęta, oświetlając je podniesioną w ręku lampą” (s. 58–59).

Dramaturgia tego spektaklu opiera się na zaskakującej grze jakościami, zachodzącej zarówno na poziomie wewnątrztekstowego aktu percepcji, jak też na poziomie opisu. Dochodzi tu do żonglerki formami, opalizowania barwnymi metaforami, błyskawicznego następowania po sobie zabiegów reifikacji, animizacji i antropomorfizacji, a nade wszystko – frywolnego, acz konsekwentnego spowinowacania materii żywej i nieożywionej. Wirtuozeria wyobraźniowo-językowej operacji polega na mechanizmie, który trafnie określił Artur Sandauer, stwierdzając, że u Schulza „metafora przerasta w metamorfozę”⁴. Co więcej – jak to często bywa w utworach omawianego autora – momentom przeobrażeń nieodzownie towarzyszy wzmożone napięcie erotyczne, które zarazem znamionuje i prowokuje, a być może nawet warunkuje intensyfikację przekształceniowych procesów. Jak postaram się ukazać w dalszej części wywodu, nie bez znaczenia jest także sposób przedstawienia aktu obserwacji zachodzących zjawisk, obserwacji w tym wypadku wzmocnionej nieco perwersyjnym gestem podglądactwa i dodatkowo zapośredniczonej, na przykład poprzez zastosowanie atropiny czy użycie okularów.

Nim jednak przejdę do analizy mechanizmów wpływających na optykę, chciałabym skupić się nad elementarnymi w moim odczuciu stosami „odpadków, różnokolorowych strzępków i szmatek”, po których brodzą Polda i Paulina. Jeśliby próbować skodyfikować te resztki bezładnie opadające spod „krzywych szczęk nożyc”, okazałyby się, że nie mieszczą się one w żadnej z kategorii dotychczas zaproponowanych przez interpretatorów dla uporządkowania tego, co materialne w prozie Schulza. W tym wypadku bowiem odpadki występują pod postacią ścinków krawieckich, lecz kiedy indziej przybierają na przykład formę pierza czy trocin wypadających z wypchanego kondora i wymiatanych przez Adelę wraz z „bezimiennym kurzem pokoju” (s. 101) lub pakuł, na które roznosi się chybotała dekoracja miejska (s. 96). Tym, co łączy wskazane przykłady, jest – z jednej strony – status zbędnego, zupełnie nieistotnego odrzutu czy śmiecia, z drugiej – paradoksalnie – pewna amalgamatyczność, załączkowość, kusząca bezforemność. Owe niepozorne skrawki, „odstrzygnięcia”, są zwykle albo nadwyżkami materii, to znaczy ścinkami odstającymi od gotowej formy,

4 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] B. Schulz, *Proza*, s. 30.

pozostałościami po wykończonym dziele, albo też odpadami, drobinami znamionującymi rozkład jakiejś większej całości materii. Niezależnie jednak od przyczyny odłączenia ich od pierwotnej formy, każdorazowo, w swojej wielości i nieokreśloności, przynajmniej przez jedną chwilę tworzą swoisty mikroświat, odbicie pierwotnego nieładu, namiastkę Schulzowskiego twórczego chaosu, który – podobnie jak w koncepcji proponowanej przez Elizabeth Grosz⁵ – nie stanowi kompletnego nieładu czy absolutnego nieporządku, lecz raczej jest skomasowaniem całego mnóstwa form, sił i potencjałów, które przez tę obfitość nie mogą zostać odróżnione jedne od drugich.

Analogiczny sposób definiowania odpadków każe przywołać kulturowe rozumienie śmieci, które – jak przypominają między innymi Mary Douglas, a za nią także Jonathan Culler – nie są śmieciami same w sobie, to znaczy esencjonalnie i ponadczasowo. Jest raczej tak, że każda kultura wytwarza własną definicję odpadu. Dlatego też resztki dobitnie świadczą o systemie, który je wyprodukował. U Schulza do pewnego stopnia podobnie – odpadki, ścinki i szpargały, nawet gdy są oderwane od pierwotnej całości, wciąż wskazują na formę, od której zostały odłączone. Zachowują pamięć swojej genealogii – nawet wówczas, gdy ulegają rozproszeniu i następnie wtórnie stają się komponentem nowego układu. Takie twory – zwykle określane przez Schulza mianem form hybrydycznych, nietrwałych i fantomowych – składają się z drobin i skrawków o nietożsamej proveniencji. Patchworkowość tych struktur decyduje o ich prowizoryczności, co widoczne jest wyraźnie podczas rozpadu, gdy uwalniają swoje części składowe do obiegu materii. Resztki ponownie stanowią czystą potencjalność, substancję gotową do użycia przy formowaniu kolejnej wtórnej materii, która przecież nigdy nie podlega kreacji *ex nihilo*, lecz zawsze stworzona jest właśnie z części najpierwszych – wcześniejszych odpadów.

W istocie bohaterom Schulza towarzyszy przekonanie o heterogenicznej naturze każdego wytworu materii. Dlatego też resztki – zamiast obrzydzenia, niechęci czy abjektualnej odrazy – wzbudzają raczej pełne atencji zainteresowanie. Motywacje tego upodobania są różnorakie – można z pewnością upatrywać w Schulzu – jak czyni to na przykład Małgorzata Kitowska-Łysiak – apologety banalności, zwyczajności, nijakości i trywialności⁶. Można także rozpatrywać tę dziwną słabość do resztek – bądź co bądź pełnoprawnych wytworów materii – jako jeszcze jeden przejaw fascynacji kobiecością, płodnością i plastycznością. I jakkolwiek trafne i aktualne są te interpretacje, wydaje się, że w omawianym wypadku w grę wchodzi kolejne uzasadnienie podparte innymi jeszcze afektami i potrzebami.

5 E. Grosz, *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, Columbia University Press, New York 2008, s. 5.

6 Zob. M. Kitowska-Łysiak, „Ja, Anna Csillag...”, [w:] *tejtze, Schulzowskie marginalia*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2007, s. 56–57.

Otóż skrawki, ścinki i resztki stanowią specyficznie pojęty rezerwuar, z którego – niczym ze „śmietnika możliwego jakiegos karnawału, z rupieciarni jakiejś wielkiej, nieurzeczywistnionej maskarady” – czerpać można artystyczne inspiracje. Wszak nie bez kozery pojawienie się u Schulza owych „wiórów lekkomyślnych i płochych”, którymi można „zasypać całe miasto jak kolorową, fantastyczną śnieżycą”, poprzedza zwykle najbardziej doniosłe akty poznawcze – raz jest to moment, w którym Jakub odkrywa w dziewczętach wdzięczne adeptki swoich materialistycznych teorii, kiedy indziej chwila, gdy Józef domyśla się przemiany ojca w kondora lub gdy w starych szpargałach gazetowych rozpoznaje pozostałości Księgi, jeszcze w innej sytuacji – gdy bohater obnaża prowizoryczność i tandetę scenerii ulicy Krokodyli.

Dzieje się tak zapewne dlatego, że skrawki, wypadające pakuły, trociny i „setki odstrzygnięć” stanowią w mniemaniu Schulza wcielenie ruchliwości, płynności i potencjalności. Jako takie udatnie reprezentują absolutną bezforemność, którą skądinąd ciekawie postrzegał Georges Bataille, określając ją mianem *informe*, czyli bezkształtności. Wbrew pozorom nie polega ona na braku jakiegokolwiek kształtu, lecz na tym, że dana substancja przybiera kształt będący wypaczeniem kształtów znanych, przewidywalnych, pochwyconych w gotową formę, inaczej – pięknie ukształtowanych⁷. W ten sposób postrzegana bezforemność sytuuje się – podobnie jak bezkształtność w rozumieniu świętego Augustyna – na granicy formy i nicości⁸. Odpadki w świecie Schulza także ocierają się o stan nieistnienia – nie dostrzega i nie docenia ich nikt prócz głównego bohatera. Tak jak Bataille'owska *informe*, resztki Schulzowskie nie są abjektualne, nie wzbudzają wstrętu obserwatora, lecz niepokoją, magnetyzują, uwodzą swą wieloznacznością czy raczej – niejednoznacznością⁹. W przeciwieństwie do form stworzonych przez Demiurga nie roszczą sobie pretensji do doskonałości. Różnią się także od wytworów wtórnej, „szarlataniańskiej” demurgii, którą para się Jakub – te są produktami „dziwnej symulacji materii podszywającej się pod pozór życia” (s. 46); odpadki przeciwnie – niczego nie udają, nie symulują, nie pozorują swojej trwałości.

Dlatego też Schulz nadaje odpadom szczególną rangę – każdorazowo umieszcza je najpierw najniżej w rejestrze materialnych bytów – pozwala, by swobodnie opadały na uliczny bruk lub mieszały się z brudem i kurzem starych mieszkań. Wówczas faktycznie strzępki, pakuły i trociny są zbędnymi odrzutami, pozostałościami odstającymi od formy i jako takie stanowią efekt uboczny wszystkich procesów tworzenia. Jednakże nieomal natychmiast zyskują kolejne zna-

7 G. Bataille, *Informe*, [w:] *Œuvres complètes*, vol. 1: 1922–1940, Gallimard, Paris 1973. Por. T. Swoboda, *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 32–36, 335–336.

8 Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Znak, Kraków 1994, s. 286–286.

9 Por. Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York 1997.

czenia, znowu stają się budulcem do powstania następnych form, na nowo zostają włączone do obiegu.

Recyklingowy potencjał resztek dobrze oddaje scena z *Manekinów*, w której Polda i Paulina w zapamiętaniu szyją suknie, a dookoła nich rośnie stos „różnokolorowych strzępków i szmatek”. Wówczas właśnie dziewczęta „depczą nieuważnie po barwnych obrzynkach, brodząc nieświadomie niby w śmietniku możliwości jakiegoś karnawału”. Nie bez kozery odpadki ulokowane zostają właśnie na podłodze i nie przypadkiem także dotykają ich kobiece stopy obute w pantofelki o wiadomym, fetyszystycznym statusie. Dzięki temu zetknięciu zmienia się ranga odpadków. Po pierwsze – w jakiś sposób dochodzi do choćby symbolicznego spowinowacenia pierwiastków materialnego i duchowego, o czym przekonuje fragment, w którym „dusze dziewcząt” okazują się tkwić „w tych setkach odstrzygnięć, w tych wiórach lekkomyślnych i płochych”. Po drugie – wydaje się, że w tym momencie aktywuje się także proces, który nieco żartobliwie można by określić właśnie mianem recyklingu. Chodziłoby w tym wypadku o wtórne wykorzystanie skrawków materii, o domknięcie obiegu materii w Schulzowskim świecie.

Dzieje się tak oczywiście przede wszystkim na poziomie języka opisu. Widać to wyraźnie na przykład w passusie następującym bezpośrednio po przywoływanej scenie szycia: „[Ojciec] Przez chwilę stał w ciemnych drzwiach przyległego pokoju, z lampą w rękę, oczarowany sceną pełną gorączki i wypieków, tą idyllą z pudru, kolorowej bibułki i atropiny [...]. Nakładając okulary, zbliżył się w paru krokach i obszedł dookoła dziewczęta, oświetlając je podniesioną w rękę lampą. Przeciąg z otwartych drzwi podniósł firanki u okna, panienki dawały się oglądać, kręcąc się w biodrach, polśniewając emalią oczu, lakiem skrzypiących pantofelków, sprzączkami podwiązek pod wzdętą od wiatru sukienką; szmatki jęły umykać po podłodze jak szczury, ku uchylonym drzwiom ciemnego pokoju” (s. 59–60).

Grze spojrzeń i podpatrzeń towarzyszy spektakularna przemiana statusu materiałowych odpadków – okazują się one rodzajem katalizatora, w obecności którego dochodzi do oczarowania obserwatora tym, co materialne – w pierwszej kolejności „strukturą szczupłych i tandetnych ciałek” Poldy i Pauliny (s. 60), a w dalszej perspektywie – taniością, lichotą, plastycznością, puszystością i porowatością materii w ogóle (64). „Szmatki” błyskawicznie przemieniają się najpierw w intrygujące, heterogeniczne skupisko potencjałów, by po chwili upodobnić się do żywych istot i pierzchnąć niczym szczury ku ciemni przyległego pokoju, z której chwilę wcześniej wychynął Jakub. Tym samym owe „setki odstrzygnięć” niejako rozplývają się w ciemności, która – jak przekonuje między innymi Michał Paweł Markowski – konsekwentnie kojarzona jest przez Schulza z podświadomością, „tym, co istnieje jakoś inaczej, skrycie”¹⁰. Znikając

10 M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna, Leśmian, Schulz, Gombrowicz*, Universitas, Kraków 2007, s. 182–183.

w zakamarkach nocy, strzępki materii przemieniają się zatem z widzialnego, lecz niejednoznacznego i niepokojącego „bezformia” w jakąś osobliwą formę sytuującą się na granicy bytu i nicości. Kiedy indziej odpadki opuszczają stare, zakurzone wnętrza i swobodnie przemieszczają się do innych przestrzeni – zostają wymiecione wraz z domowymi brudami czy wyfruwają niesione przez wicher. Następnie – zgodnie z naturalnym ruchem obiegu materii – stale powracają w Schulzowskim świecie w tej czy innej postaci, na przykład jako „kolorowa, fantastyczna śnieżycza”, inspirująca artystę zmagającego się z szarością i fasadowością otoczenia.

Celowo stale podkreślam aspekt ograniczonej czasowości. Wydaje się bowiem, że „barwne obrzynki” są dla Schulza ucieleśnieniem potencjalności tak długo, jak długo jednostka nie ujrzy w nich podniety do aktywowania imaginacyjnego, a następnie językowego aktu kreacyjnego, już nie tylko obejmującego sam przedmiot wyjściowy – owe bezforemne skrawki – ale znajdującego również dogodny punkt zaczepienia w kolejnym wytworze materii i stopniowo, koncentrycznie rozszerzającego się w obrębie przedstawionej rzeczywistości.

Proces ten, jak wiadomo, dzięki skrótom czasowym zachodzi u Schulza częstokroć w ułamku chwili i aktywowany jest pod wpływem określonych bodźców – w *Manekinach* wskutek napięcia erotycznego zaistniałego między Jakubem a podglądanymi w gorączce i z wypiekami na twarzy dziewczętami. Jest to napięcie podsycane zwłaszcza widokiem stóp dotykających skrawków materiału, które odtąd stanowić będą dla bohatera przyczynę najwyższych podniety. Niemniej nie tylko erotyzm okazuje się czynnikiem stymulującym – istotne są także wspomniane na wstępie używki i przyrządy optyczne wpływające na zmianę oglądu.

Warto podkreślić, że omawiane procesy nie wydarzają się wyłącznie w płaszczyźnie językowej – między innymi według cytowanej już formuły Sandauera „metafora przerasta w metamorfozę” – ale także w wewnątrztekstowym akcie percepcyjnym, zwłaszcza wzrokowym. Jak podkreśla bowiem Schulz w *Księdze*: „Jakieś zdarzenie może być co do swej proveniencji i swoich własnych środków małe i ubogie, a jednak zbliżone do oka może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i promienną perspektywę dzięki temu, że wyższy byt usiłuje w nim się wyrazić i gwałtownie w nim błyszczy” (s. 133).

Otóż właśnie gest „zbliżenia do oka”, oddalenia, przesunięcia – zmiany perspektywy w ogóle – okazuje się jedną z elementarnych przyczyn metamorficzności Schulzowskiego świata. Tym samym, po pierwsze, metamorfozy, podobnie jak metafory, są niebanalnym środkiem poznania, po drugie, metamorfozy okazują się niekoniecznie faktycznymi przemianami, ale raczej anamorfozami, gdyż rzeczy u Schulza nie tyle ulegają przeobrażeniom, ile przede wszystkim u k a - z u j ą s i ę w innej postaci. Podobne zmiany nie dość że stymulują wyobraźnię bohaterów, to na dodatek zdają się w jakiś sposób rzutować na elementy rzeczywistości.

Dlatego też Schulzowskimi postaciami kieruje ustawiczna dążność do prowokowania analogicznych stanów – najczęściej poprzez inicjowanie wizualnych eksperymentów. Chyba najczęstszym i zarazem najprostszym zabiegiem jest zmiana dystansu postrzegania. Niekiedy polega to na zwyczajnym przybliżeniu się lub oddaleniu od obiektu oglądu – czyni tak na przykład Jakub, gdy trzymając w ręku lampę i nakładając okulary, „zbliża się w paru krokach i obchodzi dookoła dziewczęta” lub gdy studiuje „rozmiłowanymi oczyma zwięzłą i szlachetną konstrukcję” kobiecej łydki (s. 60). Jednak prócz prostych przestrzennych przesunięć wchodzi w grę także inne czynniki: zmiana oświetlenia i przyrząd optyczny – okulary, kiedy indziej zastępowane bardziej wyrafinowanymi obiektami, jak zwierciadła, lunety czy teleskopy.

Kiedy indziej zmianę perspektywy patrzenia wymusza też stan senności, wzburzenie, gorączka, użycie medykamentów czy środków chemicznych (takich jak atropina) lub po prostu gwałtowna odmiana warunków świetlnych. Józef na przykład wyznaje w pewnej sytuacji: „promień dalekiej gwiazdy, uwikłany w moich rzęsach, rozlewał się srebrem na ślepym białku oka i przez szczeliny powiek widziałem pokój w świetle świecy zaplątanej w gmatwaninę złotych linii i zygzaków” (s. 213). Podobne bodźce przynoszą niekiedy spektakularne rezultaty, szczególnie gdy poznawcza moc spojrzenia wiąże się z inną jeszcze zdolnością wzroku, mianowicie siłą kreacjonistyczną, spajającą niekiedy rozproszone elementy otoczenia lub ożywiającą je na potrzeby opisu, co widoczne jest choćby przy okazji stale powracających u Schulza wizji animizowanych czy antropomorfizowanych przedmiotów – kwitnących tapet, wzdychających szklanek weneckich, rozchichotanych pawich piór czy rozedrganych i patrzących zalotnie materiałów krawieckich.

Właśnie pomiędzy „szczelinami powiek” i na „białku oka” rozpoczyna się złożony proces Schulzowskich metamorfoz. Pozyskane obrazy urastają bowiem stopniowo – najpierw w wyobraźni, następnie w akcie opisu – do roli pełnoprawnych tekstowych postaci. Za sprawą wzroku, imaginacji i języka powołane zostają nowe byty, które – dołączając do systemu znanych, gotowych form – w oczywisty sposób rekonfigurują zastany układ rzeczy.

Niekonwencjonalność Schulzowskich ujęć może być rozumiana zarówno jako określenie znamionujące pisarską strategię poznawania i opisywania otaczających zjawisk, jak i w znaczeniu, które nadała niekonwencjonalności Ewa Domańska. Na skłonność Schulza do mnożenia nieoczywistych perspektyw oglądu wskazywałby choćby stosunek jego bohaterów do najbardziej nawet nietypowych przejawów egzystencji, pełen uwagi sposób traktowania nieludzkich form istnienia, a nade wszystko zamiłowanie do tego, co marginalne, peryferyjne, cheralwe czy słabe.

„Nowohumanistyczne” upodobania autora *Sklepow cynamonych* przejawiałyby się między innymi w sposobie prezentowania zwierząt, przedmiotów czy hybrydycznych lub kalekich tworów materii. Istotne są także wspomniane

już odrzuty, do których należą nie tylko zbędne cząstki materii nieożywionej, lecz także szerzej – ludzie uznawani za społeczne odpady. Schulz z całą konsekwencją nadaje takim jednostkom uprzywilejowaną pozycję. Niekiedy podobne postaci przywoływane są niby mimochodem – na przykład w opowiadaniu *Sierpień*, gdzie mowa o ulicznych zawalidrogach idealnie wkomponowujących się w niszczące, poszarzałe otoczenie: „Zdawało się, że całe generacje dni letnich (jak cierpliwi sztukatorzy, objijający stare fasady z pleśni tynku) obtłukiwały kłamiwą glazurę, wydobywając z dnia na dzień wyraźniej prawdziwe oblicze domów, fizjonomię losu i życia, które formowało je od wewnątrz. [...] Kupka obdartusów, ocalała w kącie rynku przed płomienną miotłą upału, oblegała kawałek muru, doświadczając go wciąż na nowo rzutami guzików i monet, jak gdyby z horoskopu tych metalowych krążków odczytać można było prawdziwą tajemnicę muru, porysowanego hieroglifami rys i pęknięć” (s. 39).

Schulz znacząco zestawia skupioną w kącie rynku „kupkę obdartusów” z metaforą „miotła upałów”, wskazując tym samym stopień reifikacji bezczynnych, wzgardzonych przez lokalną wspólnotę ludzi. Co jednak znamienne, właśnie w owej grupie obdartusów pisarz dostrzega ludzi, którym dana jest zdolność odzierania rzeczy z przesłon i pozorów. Schulz spowinowaca ich bowiem z tym, co sytuuje się w jego tekstach po stronie doświadczenia i autentyzmu. Ulicznicy czynnie uczestniczą w procesie „obtłukiwania kłamiwej glazury” i rozporządzają darem czytania znaków z „horoskopów metalowych krążków”, wobec czego – pomimo swojej społecznej nieprzydatności – zdają się zajmować wysoką pozycję w Schulzowskim rejestrze bytów.

Kiedy indziej ludzie ze społecznego marginesu okazują się postaciami tyleż odstręczającymi, co przede wszystkim niejednoznacznymi i niepokojącymi, a przez to absorbującymi uwagę obserwatorów. Tak się dzieje w wypadku „przykucniętej wśród żółtej pościeli i szmat” Tłui, „skretyniałej” i uznanej za wspólnotowy odpad, wypartej poza przestrzenne i świadomościowe centrum zbiorowości. Skala degradacji Tłui do rangi odpadu uwidoczniła zostaje wizualnie w samej kompozycji sceny, w której Józef napotyka dziewczynę rozpartą na stercie spiętrzonych resztek. Dookoła niej płożą się chwasty i ścielą śmieci, „brudne gałgany, szmaty i strzępy”. Postać zdaje się wyrastać bezpośrednio z substancji zużytej i nieprzydatnej oraz stanowić jednocześnie samo jej epicentrum: „I podczas gdy gałgany zsypują się na ziemię i rozbiegają po śmietniku jak spłoszone szczury, wygrzebuje się z nich, odwija z wolna jądro, wyluszcza się rdzeń śmietniska: na wpół naga i ciemna kretynka dźwiga się powoli i staje, podobna do bożka pogańskiego, na krótkich dziecinnych nóżkach [...], z poczerwieniałej, ciemniejącej od gniewu twarzy, na której, jak malowidła barbarzyńskie, wykwitają arabeski nabrzmiałych żył” (s. 41).

Zastanawiający w tym kontekście jest sposób prezentowania Tłui. Liczne pejoratywne epitety – adekwatne do opisu „społecznego śmiecia” – sąsiadują z określeniami mniej jednoznacznymi. Podobnie jak w wypadku intrygujących swoim

zachowaniem obdartusów z drohobyckiego rynku, Tłuja także wzbudza ambiwalentne uczucia. Oto „ciemna kretyńka” porównana zostaje do „bożka pogańskiego” i „malowidła barbarzyńskiego”, w dodatku poraża widza siłą nieokiełznanej prymitywności. Trudno oprzeć się wrażeniu, że obserwującego ją Józefa zachwyca paradoksalne połączenie rozerotyzowania, spotęgowanej płodności, naturalnej bujności i jednoczesnego napiętnowania dziewczyny określeniem wadliwego wytworu, odpadu. Wydaje się jednak, że obraz „pogańskiej”, „barbarzyńskiej” Tłui nie jest w tym układzie jedynie bodźcem do ukazania perwersyjnych ciągot bohatera, ale też może być figurą zapowiadającą sposób organizacji Schulzowskiego świata – afirmacji apokryficzności, marginalności, tego, co ukryte, niedopowiedziane, podprogowe lub jedynie majaczące i niejednoznaczne.

Wszak nie bez kozery postaci z opowiadań drohobyckiego autora zafascynowane są odrzuconymi wątkami narracji, niekonwencjonalnymi historiami, niezbadanymi możliwościami i perspektywami, notorycznie zbaczają na nieuczęszczane ścieżki, wypróbowują ograniczenia przestrzeni i czasu, wzgardzają gotowymi formułami, by konsekwentnie preferować porządki, wierzenia i opowieści odrzucone, wyparte czy zapomniane przez ogół.

Właśnie w geście ciągłego przeniecywania i składania na nowo elementów tekstowej rzeczywistości Schulz zdaje się upatrywać możliwości twórczego funkcjonowania wobec następnego impasu kultury. Znamionnym potwierdzeniem tak pojętej koncepcji „sztuki recyklingowej” są tezy zawarte w recenzji twórczości Aldousa Huxleya: „Spacery sceptyka przez rumowiska kultury. Jak daleko i szeroko okiem sięgnąć – wszędzie gruz i miał. Wędrowiec zastał już wszystko w gruzach, przeorane wzdłuż i w poprzek przez pług niestrudzonej myśli ludzkiej. Wędrowiec stawia ostrożnie swą laseczkę spacerowicza, zatrzymuje się wsparty na niej, uśmiecha się. Potem grzebie melancholijnie laseczką w gruzie: problemy i problemy, szczątki, ułamki i fragmenty problemów. Tu głowa odłamana patrzy z ukosa, tam noga wygrzebuje się, gramoli i kuśtyka samotnie przez śmietnisko. Jeszcze jest w tych rudymentach słaby fluid życia, jeszcze zbliżone do siebie łączą się i ożywiają. Wędrowiec lubi je rekonstruować i składać, niekoniecznie właściwą głowę do właściwego tułowia. Tak powstają dziwolągi. Wędrowiec cieszy się i zanosi się cichym śmiechem, gdy te dziwotwory spierają się ze sobą o zamienione głowy. [...] I może dobrze się stało, że wszystko legło w gruzy, że nie ma już żadnych świętości, więzów, praw i dogmatów, że wszystko jest dozwolone i wszystko można się spodziewać, że wolno raz według swego kaprysu odbudować się z gruzów – według swego widzimi się, według chimery, której się jeszcze nie przeczuwa” (s. 392, 394).

W tym wypadku recykling twórczego tworzywa, materii, form i idei okazuje się nie tyle wyjąłwiająca zasadą organizacji, ile innowacyjną zasadą kompozycji elementów, które – nawet oddzielone od pierwotnej całości – w nowych układach wciąż świadczą o swojej proveniencji. Tym samym owo „rumowisko kultury” stanowi nie tylko cmentarzysko upadłych idei i przeżytych form, ale

i rezerwar potencjałów, przestrzeń spowinowacenia tego, co przeszłe i przyszłe, tradycyjne i nowoczesne.

Schulz jako artysta i demiurg wtórnej materii zobowiązany jest zatem do ustawicznej czujności i obserwacji otaczającego świata, którego elementy – tak jak pozornie nieistotne odpadki – inspirują i prowokują do nieustannej pracy wyobraźni, a w konsekwencji także do wzmożonej pracy pisarskiej. W rezultacie autor przeszukuje repertuar możliwości, potrząsa kalejdoskopem w poszukiwaniu nowych obrazów, impresji i inspiracji. Ścinki, resztki i szpargały, których niebanalną funkcję starałam się pokrótce ukazać w niniejszym tekście, odgrywają zatem najbardziej elementarną rolę – są pierwszymi materialnymi punktami w przestrzeni napotykanymi przez spragniony wrażeń wzrok i jako takie stają się pierwociną, zalążkiem, wokół którego narasta czy nabudowuje się tekstowa rzeczywistość. W nich także zachowuje się i zawiera pamięć o ich poprzednich losach i o układach, które wcześniej współtworzyły. Bezforemność i potencjalność tych tworów – podobnie jak „porowatość”, „plastyczność” i „niedźwiedziowatość” materii jako takiej – na swój sposób uwodzą artystę i kuszą do ich ukształtowania, zmuszają do podjęcia wysiłku poznawczego i kreacyjnego. Są niedoskonałe, ale właśnie ta właściwość stanowi o ich sile. Podobnie jak opisane przez Georga Simmla wady i fizyczne defekty bliskiego człowieka okazują się lukami, w których lokować można własne uczucia do tejże osoby, tak też skazy materii wzbudzają czułość Schulzowskich bohaterów. Czułość, ale i zaciekawienie motywujące do ciągłego wypatrywania nowych możliwości, próbowania potencjałów, zestawiania pozornie nieprzystających jakości, wprawiania w ruch poszczególnych drobin oraz kompulsywnego składania i rozkładania, ciągle na nowo, elementów zdefektowanej, hybrydycznej rzeczywistości.

[horyzont dzieła]

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Uwagi w sprawie kanonu. Bruno- na Schulza szkicownik młodzień- czy i freski w willi Landaua

Œuvre Schulza – malarskie, graficzne, rysunkowe – można czytać na wiele sposobów. Jaki obraz dają, na przykład, dzieła podpisane (sygnowane), datowane i zatytułowane przez autora? Czy tożsamy z tym, który wyłania się z lawy szkiców, drobnych „anonimowych” notatek? Będąca elementarnym wyznacznikiem atrybucji sygnatura¹ nie tylko identyfikuje, ale i sankcjonuje, wręcz stwarza dzieło; potwierdza jego autentyczność, ale zarazem idealizuje i nobilituje, włącza w obszar konwencji, w obszar kultury, sztuki, czyni je dyskursywnym; ramuje, a zatem ogranicza artystycznie (w wypadku Schulza ta sytuacja dotyczy przede wszystkim *Spotkania* i prac graficznych, zarówno *Xięgi*, jak i ekslibrisów; rysunki sygnowane są sporadycznie). „Anonimowa” notatka jest całkowicie wolna, niczego nie musi, nie musi chociażby być skomponowana artystycznie, pozostaje niedyskursywna, jest czystą ekspresją, śladem ręki, a tym samym dowodem obecności autora. U Schulza obie te przestrzenie, równoległe, ujawniają istniejące w jego twórczości napięcie pomiędzy tym, co wykoncypowane, programowe, artystyczne, a tym, co nieartystyczne – pierwotne, magiczne, eks-

1 Znaczenie tego terminu jest tu zgodne z tradycją historii sztuki: sygnować – z łac. *signare* – to tyle, co znaczyć, pieczętować; w praktyce sygnatura odpowiada podpisowi, czyli odręcznemu zapisowi imienia lub imienia i nazwiska, bądź jakiegokolwiek symbolu, który pozwala na identyfikację.

tatyczne; pomiędzy tym, co – jako wyzwanie – zaadresowane jest już przede wszystkim do potencjalnego interpretatora, a tym, co – jako wyznanie – należy jeszcze przede wszystkim do autora. Taka perspektywa pozwala jako „autobiograficzne” traktować nie tylko teksty i obrazy, które budzą skojarzenia (niekiedy zaś wręcz znajdują wiarygodne potwierdzenie w przekazach) z konkretnym otoczeniem, ale też takie, które odnoszą się do „realiów”, czyli rzeczywistych miejsc, faktów, osób związanych z autorem. Z tej perspektywy można spojrzeć zarówno na wszelkie słowne „zapisy” pierwszoosobowe i wizualne „zarysy” z rozpoznawalnym bohaterem-autorem w roli głównej czy nawet podrzędnej, jak również na „zapisy” i „zarysy”, które można byłoby uznać za ślady „doświadczenia wewnętrznego”, czyli duchowego, i te, które ślad takiego doświadczenia noszą.

Śladem owego doświadczenia, a zarazem śladem ręki, są głównie wszystkie te prace, które nie weszły, by tak rzec, do kanonu, to znaczy nie zostały do niego włączone przez samego artystę. Kanon nie jest tutaj jednak bezwzględna, raz dana, nienaruszalna konstrukcja, która miałaby odnosić się do takiego czy innego obszaru kultury. W znaczeniu, które mnie interesuje, prawodawcą „kanonu” jest artysta, pojęcie to odnosi się do jego własnej twórczości, do sposobu, w jaki ujawnia on w swojej twórczości to, co – w jego mniemaniu – jest ważne bardziej lub mniej. My – widzowie, komentatorzy – możemy jednak zmieniać wyznaczniki kanonu, przesuwając punkty ciężkości, które pozwalają dostrzegać coraz to inne aspekty analizowanego dzieła. Jedną z możliwości jest podkreślenie, uznanie za kanoniczne prac, które zostały najbardziej wyeksponowane przez samego artystę: ilustracji do własnych utworów, prac nobilitowanych nie tylko poprzez bliski związek z prozą, literaturą, w której autor, jak pisał do Witkacego, wypowiedział się „pełniej”², ale wyróżniających się również tym, że – poprzez publikacje prasowe i książkowe – trafiły do masowej widowni, chociaż szczególnie, bo złożonej z czytelników prasy literackiej i beletrystyki. Z tej perspektywy pozostałe prace, niezbyt często wystawiane publicznie, w tym osobiste, wykonane dla przyjaciół bądź im dedykowane, jawią się jako usytuowane na obrzeżach kanonu.

Jeśli pojęcie „kanon” rozumiem tutaj jako zespół prac uznanych przez autora, istotnych, może reprezentatywnych dla jego własnego *œuvre*, jako prze-myślany zbiór, kolekcję prac, które stanowią obszar identyfikacji autora i dzieła, to za inny (niż już wyżej wymieniony) przykład kanonu uznałabym przede wszystkim *Spotkanie* i *Xięgę bałwochwalczą*, a prócz tego prace drobniejsze:

2 Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17; przedruk w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 przejrzane i uzupełnione, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 476 (przytaczane dalej fragmenty prozy Schulza lokalizuję w tejże edycji, numery stron podaję w nawiasach w tekście głównym).

ekslibrisy i niektóre rysunki, jak *Kobiety sadystki* czy *Bachanalia*. Pozakanoniczne byłyby natomiast głównie drobne prace malarskie i rysunki, które albo mają charakter niejako procesualny, uwidaczniają etapy tworzenia, pracę w toku, *in progress*, albo zostały ostatecznie porzucone, niedokończone (między innymi szkicownik młodzieńczy). Powodów owego niedokończenia nie sposób dociec. Czy zadecydował o nim przypadek, brak umiejętności dokończenia, niezadowolenie z efektu czy – chociaż to mało prawdopodobne – program artystyczny? Niedokończone, *non finito*, jeśli można tu użyć określenia odnoszącego się generalnie do efektu rzeźbiarskiego, pozbawione ostatecznego stempla, poświadczenia *fini*, między innymi w postaci daty i podpisu, które zwyczajowo pełnią funkcję rzemieślniczego gmerku, są zarówno prace pierwsze, najwcześniejsze, spontaniczne, kierowane podświadomością, zachowujące status dzieł pierwotnych, oryginalnych, jak i późniejsze – szkice, notatki, świadome formy, zapośredniczone w zdobytej wiedzy, nieoryginalne, także z tego względu, że częstokroć – jako zamysły i zarysy – podporządkowane grafice i malarstwu.

Ryzykowna, chociaż naturalna wydaje się myśl, że z efektem niedokończenia wspomnianych prac koresponduje obecny stan fresków Schulza. Można powiedzieć, że to między innymi szkicownik młodzieńczy jest ramą, punktem wyjścia, otwarciem klamry, której zamknięciem są freski z willi Landaua; wszystko inne jest p o m i ę d z y. Kanon wyłaniałby się więc s p o m i ę d z y klamry obejmującej całą sztukę artysty, którą tworzą prace powstałe najwcześniej i powstałe najpóźniej.

Szkicownik młodzieńczy

Świadkowie wspominają, że plastyczny talent pisarza dał się zauważyć – posługując się teologiczną leksyką z *Genialnej epoki*, należałoby powiedzieć: objawił się – już w szkole. Talent jest dany, tak jak wizja. Artysta pisał metaforycznie, że początki jego rysowania gubią się w „mgłę mitologiczną”³. „Mitologiczny” oznacza tu tyle, co dawny, stary, legendarny, przekazywany z ust do ust, nieoparty dokumentami. Określając w ten sposób czas i charakter pierwszych p r ó b, Schulz niewątpliwie miał rację. „Mgła” nie roziała się do dzisiaj. Jeśli weźmiemy pod uwagę znane suche fakty, niewiele dowiemy się na temat tego, jak kształtowała się droga artystyczna autora *Sklepów cynamonowych*. Dysponujemy bardzo ograniczonymi źródłami bezpośredniej wiedzy – to głównie okruchy wspomnień zrekonstruowanych przez Jerzego Ficowskiego. Nieco światła rzucają jednak na plastyczną część dorobku Schulza quasi-świadcstwa, za jakie wolno uznać kilka jego własnych tekstów; ale trzeba pamiętać, że powstały one *ex post* – stanowią rodzaj pamięciowej rekonstrukcji, a prawdopodobnie rów-

3 Tamże, s. 474.

niez efekt „mitologizacji”. Należy do nich przede wszystkim quasi-list do Witkacego, a ponadto – również na prawach autokomentarza, chociaż nieco innej natury – fragmenty opowiadań: cytowanej już *Genialnej epoki* i tytułowego ze *Sklepów cynamonowych* Dokumentem niezapośredniczonym, bezcennym, pozostaje wspomniany szkicownik młodzieńczy. To właśnie on daje intrygującego wgląd w naturę wczesnych prób Schulza rysownika; jego karty można byłoby uznać za owoc owego zapamiętania w rysowaniu – „w pośpiechu, w panice, w poprzek, na ukos”, o którym czytamy w *Genialnej epoce* (s. 133).

Zeszytowy szkicownik pochodzi najprawdopodobniej z lat 1907–1908⁴. Autor miał więc w chwili jego wykonywania około piętnastu–szesnastu lat, był gimnazjalistą. Jego pierwsze dojrzałe prace są młodsze o minimum dziesięć lat, a nawiązujące *ex post* do młodzieńczych doświadczeń opowiadania z obu zbiorów o dwadzieścia pięć (*Sklepy cynamonowe*) bądź trzydzieści (*Genialna epoka*). Czy ma to jakiegokolwiek znaczenie? Czy karty szkicownika bezapelacyjnie unaoczniają, by tak rzec, siłę owej wizji, o której potem czytamy w opowiadaniach? Z pozorów mogłoby się wydawać, że tak się nie dzieje, że te wczesne „gryzmoły” czynią zadość przekonaniu artysty, że w prozie wypowiedział się pełniej. Ale i one należą do przejawów „prywatnej mitologii”, żeby użyć tu pojęcia, którego Schulz używa w quasi-liście do Witkacego. Autor zastrzega: „Rysunek określa ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza”⁵. Oczywiście ma rację: proza nie narzuca się z obrazem, tak jak narzuca się widzowi sam obraz – malarski, rysunkowy, graficzny itp. Czy jednak musi tak być, czy jest zawsze? „Ciaśniejsze granice” określa przede wszystkim program, estetyka, konwencja, co pokazują prace dojrzałe. Wczesne wydają się, jak już pisałam, wolne od ograniczeń. Gryzmoł, ten materialny ślad ręki na papierze, poza wszystkim innym, zdaje się zachowywać, co jest całkowicie naturalne, więc z teologiczną fazą objawienia. I to jest najistotniejsze.

Szkicownik zawiera zespół przemieszanych ze sobą prac o bardzo różnym charakterze. Część z nich wykonana została ołówkiem, część piórkiem; w niektórych wypadkach autor zarysował i awers, i rewers, jak potocznie mawiamy, bez ładu i składu. Nie ma tu śladu myślenia o kompozycji, perspektywie czy jakimkolwiek innym porządku organizującym płaszczyznę papieru. Nierzadko można odnieść wrażenie, że rękę, która namazała niewyraźne obrazki, palimpsestowo nałożone jeden na drugim, prowadził ślepiec – spod urywanych, zapętlonych linii z trudem wyłaniają się zarysy rozpoznawalnych form. Czasami ręka ślizga się lekko po powierzchni papieru, niekiedy zaś mocno przyciska

4 Więcej szczegółów zob. hasło niżej podpisanej w *Słowniku schulzowskim*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 371–374; szkicownik znajduje się w kolekcji Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza.

5 *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 475–476.

piórko. Raz obraz wyłania się z gmatwaniny linii o zróżnicowanym natężeniu, kiedy indziej ze zdecydowanych czarnych kleksów. Oglądamy pospiesznie, zdawkowo rysowane p r ó b y portretowe, a obok nich karykatury nieznanymi osob (kobiet i mężczyzn). Ponadto studia ornamentów floralnych bądź animalistycznych; wśród tych ostatnich w kilku miejscach dostrzec można jednoróżca, który jest między innymi symbolem miłości wyrzekającej się fizycznego spełnienia, a jednocześnie uwznioślonej seksualności. Wydaje się to ciekawe w perspektywie tematyki erotycznej, która dominuje w dojrzałej twórczości plastycznej artysty. Na innych kartach widoczne są rysunki sprawiające wrażenie zarysów bohaterów nieznanymi bajek, jak królewna przy studni czy król olbrzym, które kojarzą się – raczej jednak aurą niż formą przedstawienia – z postaciami znanymi z fresków, przez co można uznać, że je antycypują.

Uderza zróżnicowany charakter rysunków. Starając się go nazwać, próbując określić, mamy jednak poczucie atrofii, niewystarczalności języka dyskursywnego. Jest to więc ów stan, o którym Schulz wspominał w quasi-liście do Witkacego: komentarz zrywa pępowinę łączącą imaginacyjne źródło przedstawienia z „całością problematyki” autora. Uwaga dotyczyła prozy, ale wolno rozszerzyć ją na obszar sztuki. Na tym gruncie komentator, który chciałby respektować założenie artysty, byłby jeszcze bardziej bezradny. Oczywiście, analogiczna sytuacja w ogóle dotyczy sztuk pięknych, niemniej w tym wypadku stanowisko autora wyłożone jest wprost, publicznie, trudno mu zatem jawnie czynić wbrew. Ale jakoś przecież trzeba „podać do wiadomości” zawartość szkicownika i, jak wspomniałam, określić jej specyfikę. Otóż różnorodność prac wskazuje, że ich autorem był nastolatek utalentowany, całkowicie niezależny od schematów i jakiegokolwiek belferskiej dominacji. Dowodzą one zarówno zdolności obserwowania otoczenia, jak i zdolności zgłębiania psychologicznych cech modelu, czego przykładem jest między innymi pełna uroku, starannie opracowana, ale nie, jak by powiedział Witkacy, „wylizana” podobizna młodej kobiety z włosami upiętymi w kok. Ilustracje do bajek dowodzą zaś zdolności autora do „myślenia obrazem”, a uproszczenia w sylwetkach zwierząt i przedstawieniach roślin – do stylizacji.

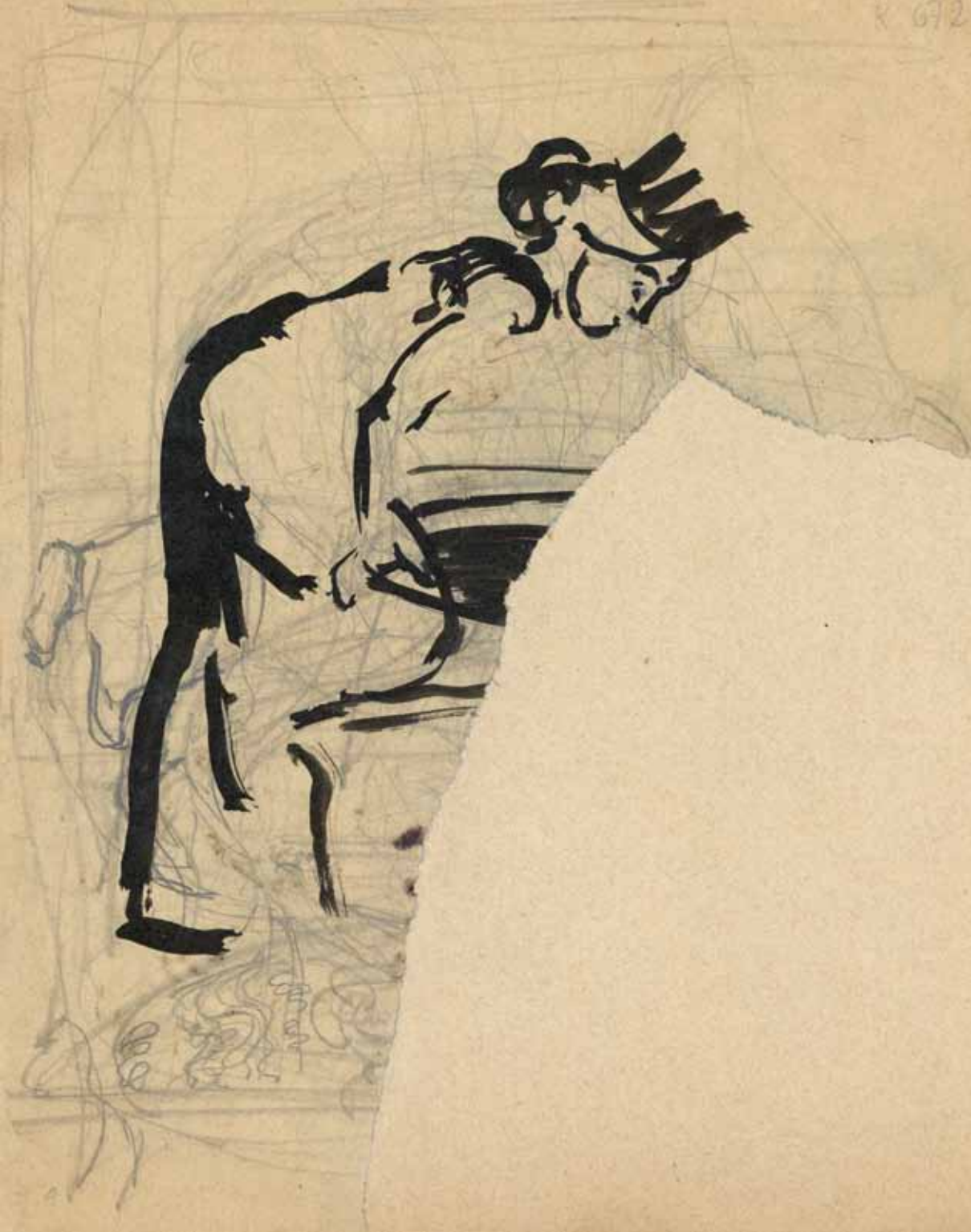
Najbardziej intrygują jednak rysunki fragmentów twarzy Chrystusa (?) i kompozycje alegoryczno-symboliczne. W pierwszym wypadku byłby to jedyny taki wizerunek w całym dorobku Schulza, w drugim zaś należałoby uwzględnić fakt, że szkicownik stanowi przykład imponderabiliów, które pozwalają na rekonstrukcję, choćby częściową, wczesnego (najwcześniejszego?) etapu rozpracowywania sfery wyobrażeń erotycznych autora *Xięgi bałwochwalczej*. Z tej perspektywy istotne jest kilkakrotne pojawienie się w tych młodzieńczych wprawkach uproszczonych, a jednocześnie wyidealizowanych postaci nagich kobiet. W najbardziej rozbudowanej scenie jedna z nich, uskrzydłona, wyciąga dłonie do biegnącego ku niej nagiego chłopca, którego przyprowadza druga niewiasta w powłóczystej sukni. W późniejszej twórczości Schulza nie

znajdziemy bezpośredniej kontynuacji tego motywu, ale jego tajemnicza aura pojawia się w powstałym prawdopodobnie około roku 1920, a zatem w pierwszym okresie dojrzałej twórczości plastycznej artysty (drugi wypadaloby datować na połowę lat trzydziestych, czyli na czas pracy nad ilustracjami do *Sanatorium pod Klepsydrą*), przeznaczonym dla Stanisława Weingartena „ekslibrisie z Mesjaszem” – tak właśnie postać obecnego w tymże księgoznaku młodzieńca walczącego ze smokiem-krokodylem identyfikuje Władysław Panas⁶. W innych przedstawieniach widzimy jedynie mężczyzn w sile wieku lub nawet starszych. Znacznie bardziej nośny semantycznie obraz chłopca-hermafrodyty (cechy płciowe zarówno w rysunku ze szkicownika, w którym notabene można widzieć rodzaj „pamiętnika z okresu dojrzewania”, jak i w ekslibrisie zostały zneutralizowane) wypada zatem zestawić raczej z androginiczną Infantką z *Xięgi* niż z którymkolwiek innym bohaterem plastycznych narracji autora. Oczywiście, o czym będzie jeszcze mowa, takie zestawienie otwiera dalsze możliwości – porównywania obrazu plastycznego (Infantka) i literackiego (Bianka). A tego rodzaju perspektywa pozwala w owych, z pozoru niefrasobliwych, rysunkach widzieć prapoczątek wyznaczający kierunki dalszych fermentacji wyobraźni artysty. Można zatem przyjąć, że szkicownik antycypuje dojrzałą twórczość artysty.

Z reguły uważa się, że rysunki zawarte w szkicowniku nie przedstawiają wysokiej wartości artystycznej. Przed laty również byłam skłonna tak sądzić. Oczywiście, w kontekście dzieł kanonicznych to zaledwie zapowiedzi, usiłowania. Ale należy im się pilniejsza uwaga nie tylko dlatego, że stanowią część spuścizny Wielkiego Artysty. Trudno odpowiedzieć na pytanie, jaka to część, ale warto ją docenić. Szkicownik nie jest bowiem w tym wypadku brudno-pisem, zbiorem zapisów pierwszych; przeciwnie – zyskuje rangę czysto-pisu, zbioru zapisów ostatnich; ostatnich na pierwszym etapie formowania się twórcy.

Słownik przewiduje inne jeszcze, niż tu przyjmuję, rozumienie terminu „próba”. Próba to także ćwiczenie, ale nie odnosi się to do Schulzowskiego „szkicownika”. Ćwiczenie to tyle, co ponawianie, powtarzanie, cyzelowanie. Szkicownik autora *Sklepów cynamonowych* to nie jest blok akademika, który studiuje z natury, doskonali w rysunku mimetyczny zapis obserwacji, czasami pod kątem przyszłego dzieła. Tutaj – poza drobnymi wyjątkami – mamy do czynienia z wyrazistą, swobodną ekspresją. Wzmacnia ją niekompletność prac, ów wspomniany już efekt *non finito*, który, co zrozumiałe, w odniesieniu do Schulza wizjonera nie jest wypadkową przyjętej koncepcji estetycznej, lecz „produktem” owej ręki, co to „rzuca się” na papier. I to właśnie przesądza o wadze szkicownika w dorobku artysty – fakt, że jest on o d b i c i e m, odzwierciedleniem tego,

6 W. Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, s. 37–70.



Strona ze szkicownika Brunona Schulza,
1907-1908

co pochodzi s p o z a n a s. Mówiąc słowami Bolesława Micińskiego, etap pierwszy procesu tworzenia, „faza przygotowawcza, nieuchwytny rozrost wewnętrznego konfliktu, który rodzi twórczość. [...] to jakby zapadnięcie się w [...] siebie – osłabienie kontaktu [autora] ze światem zewnętrznym”⁷. Później przychodzi faza, w której rysują się już nici „logicznych związków” pomiędzy obrazami (Miciński pisze o słowach, ale w wypadku obrazów zasada jest analogiczna), chociaż całość nadal jest nieuchwytna, amorficzna. Dopiero trzeci etap to „moment wiązania rozpułanych demonów”, ujarzmiania żywiołu natchnienia, kształtowania formy. Wedle powyższej koncepcji bazgrołom ze szkicownika daleko jeszcze do ostatniej fazy.

Freski

Jeśli natomiast chodzi o samą ich strukturę wizualną, to pod wieloma względami podobny charakter mają liczne rysunki powstałe znacznie później niż szkicownik – z myślą o *Xiędze bałwochwalczej* czy ilustracjach do opowiadań, ale wszystkie one mają dodatkowy powód, cel określający ich przeznaczenie, są temu celowi podporządkowane, artystycznie są niewolne. Chociaż teza, którą chciałabym zaproponować, wydaje się kontrowersyjna, to jednak odnoszę wrażenie, że dopiero freski stanowią dzieło o porównywalnej ze szkicownikiem skali suwerenności i oryginalności. Oczywiście malowidła w willi Landaua wprawiają nas w konfuzję, dezorientują badacza. Wymuszają pytanie: „Czy należy im przyznać miejsce w dorobku artystycznym autora, tak jak je przyznajemy wszystkim innym pracom, czy też traktować je t y l k o jako dowód uciemnienia?”. Byłabym raczej za tym, aby uznać je za zwycięstwo artysty, przekroczenie traumy. Freski są bowiem również p r ó b a m i, ale nie są ćwiczeniami. Podobnie jak prace ze szkicownika młodzieńczego, artystycznie są bezinteresowne, chociaż, oczywiście, w planie egzystencjalnym miały swój konkretny adres i cel. Jeśli jednak o szkicowniku powiemy, że t o j e s z c z e nie jest twórczość, o freskach trzeba będzie powiedzieć, że t o j u ż nie jest twórczość.

Historia tych prac jest zapewne znana. Schulz wykonał je (z pomocą Emila Górskiego, który, wedle relacji i wszelkiego prawdopodobieństwa, tylko wypełniał malarską materią autorską koncepcję pisarza⁸), w 1942 roku w drohobyckiej siedzibie Feliksa Landaua⁹. Był to okazały, trzykondygnacyjny dom przy ówczesnej ulicy Świętego Jana 12, przed wojną należący do rodziny

7 B. Miciński, *Notatki o „natchnieniu”*, [w:] tegoż, *Podróże do piekieł. Eseje*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2011, s. 88 i n.

8 Zob. wspomnienie Emila Górskiego w: B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i opracował J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 74–75.

9 Schulz sam zgłosił do drohobyckiego Judenratu swoją ofertę pracy w charakterze rysownika. Malarz ozdobił też freskami miejscową siedzibę Gestapo i budynek Reitschule (szkoły jazdy konnej).



Fragment malowidła Brunona Schulza z willi
Landaua, 1942

Jochmanów¹⁰. Cytowaną już relację Emila Górskiego przez wiele lat trudno było potwierdzić, chociaż Jerzy Ficowski podejmował próby odnalezienia malowideł. Wydawało się jednak, że zostały one zniszczone przed nałożeniem następnych warstw farby (po wojnie w willi Landaua przy obecnej ulicy Tarnowskiego 14 stale ktoś mieszkał). Dopiero 9 lutego 2001 roku malowidła odkrył, tropiąc ich ślady z inspiracji swojego ojca Christiana, pomagając sobie informacjami opublikowanymi przez Ficowskiego, niemiecki dokumentalista Benjamin Geissler. Geissler odegrał rolę tyleż odkrywcy, archeologa, co akuszerza – dzięki niemu Schulz malarz narodził się powtórnie, odrodził po raz nieomal ostatni¹¹. Jak Feniks z popiołów. Zabłysnął. Niczym żar-ptak.

Wykonane na miejscu fotografie posłużyły za podstawę nakręconego przez Geisslera filmu pod tytułem *Odnaleźć obrazy*. Data jego premiery była symboliczna – był to 19 listopada 2002 roku, sto dziesiąta rocznica śmierci pisarza; miejsce premiery wybrano również symbolicznie – nowojorskie Center of Jewish History. Polsko-ukraińsko-izraelska awantura, związana z kradzieżą malowideł i wywiezieniem ich do Yad Vashem, wybuchła jeszcze przed premierą filmu.

Chciałabym jednak, abstrahując od tejże historii, zastanowić się nad tym, czy, i w jaki sposób, na jakiej zasadzie, freski można postrzegać jako część dorobku plastycznego Schulza. Czy znajdujemy dla nich jakikolwiek, by tak rzec, kontekst artystyczny? Być może przyjęcie takiej perspektywy pozwoli je widzieć jako prace – mimo opresyjnej sytuacji autora – rzeczywiście własne, indywidualne, wpisane przede wszystkim w obszar historii sztuki, a nie wyłącznie w dzieje Holocaustu.

W efekcie akcji Yad Vashem i późniejszego zdejmowania ze ścian pozostałych jeszcze szczątków malowideł nieodwracalnie uszkodzono całość obiektu. Tak przyjmujemy. Nie wiadomo jednak, co w tym kontekście miałyby znaczyć określenie „całość”. Jaka jest skala braków, które nie wynikają ze zniszczeń; inaczej mówiąc: czy Schulz zrealizował swój zamiar? Czy, wedle niego samego, freski były ukończone, gotowe? Dzisiaj, tak czy inaczej, dysponujemy *f r a g m e n t a m i*. Czy przez to nasza wiedza o malowidłach w pokoju dzieci Feliksa Landaua jest mniej pełna, niż byłaby wtedy, gdybyśmy mogli obejrzeć stan pozostawiony przez autora – spojrzeć na ściany w momencie, w którym odłożył pędzel? Nie możemy z pewnością w pełni zweryfikować relacji Emila Górskiego,

10 Wiesław Budzyński podaje, że na parceli prócz willi, która została wybudowana „na wynajem”, znajdował się mniejszy, jednopiętrowy dom, zamieszkały przez właścicieli (tenże, *Miasto Schulza*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005, s. 310, cały rozdział „Willa Landaua”, s. 310–314).

11 Pomijam tu drobne prace, które stale pojawiają się na aukcjach; małe jest natomiast, jak się wydaje, prawdopodobieństwo odkrycia dużego zespołu prac Schulza, a tym bardziej innych polichromii ściennych.

który zauważył, że generalnie autor pozostał wierny metodzie twórczej, którą stosował i w literaturze, i w twórczości plastycznej – pozostał wierny zasadzie łączenia realiów z rzeczywistością wyobrażoną: „na malowidłach ściennych w mieszkaniu gestapowca, w fantastycznej scenerii baśniowej – postaci królów, rycerzy, giermków miały całkiem «niearyjskie» rysy twarzy osób, wśród których Schulz obracał się w tym czasie. Podobieństwo, uchwycone przez Schulza z pamięci, ich wychudzonych i znękanych twarzy było nadzwyczajne”¹². Niemniej nawet jeśli zgodzimy się, że jedna z twarzy (woźnicy) należy do samego artysty, trudno będzie zidentyfikować pozostałe.

Być może całość jest w ogóle złudna, niemożliwa i fałszywa, być może z prawdziwą całością spotykamy się dopiero wówczas, kiedy poskładamy fragmenty. Całość wymusza, deprymuje, jest nieludzka, fragment – bliższy, skrojony na ludzką miarę, uchwytniejszy, konkretny. Wreszcie – całość wymaga, jest natarczywa, szantażuje widza, domaga się uwagi, czasami dalszego ciągu, dokończenia; fragment daje więcej możliwości, jest – podobnie jak rysunek, bazgroł dziecka czy każdego innego indywiduum skupionego na własnym świetle – niepokorny, nieschematyczny, otwarty, anarchizujący, pozwala na wypuszczenie z rąk ołówka, piórka czy pędzla, oderwanie ich od kartki czy płótna w jakimkolwiek momencie. Całość jest logiczna, posłuszna, a fragment krnąbrny. Jeśli jednak dążymy do prawdy, a nie do faktów, to fragment jest naszym sprzymierzeńcem. Ponadto pozwala na „rozkosze fabulacji”¹³, na zmyślenie; daje tę możliwość zarówno artyście, jak i widzowi. Zatem – to fragment (fragmentaryczność) jest istotą całości.

O realizacjach mających podobną strukturę Umberto Eco pisze, jak wiadomo, *per* „dzieła w ruchu”. Określa tak „kategorię utworów materialnie nie ukończonych i z tej racji mogących przybierać różne nieprzewidziane struktury”¹⁴. „Dzieło w ruchu” to dzieło, które można kształtować na różne sposoby, otwarte, dzieło będące stale w fazie narodzin, ruchliwe, zmienne, stające się, mające niepewny, płynny status. Schulz powiedziała, że tym samym takie, które „dyfunduje poza swoje granice” (w tym wypadku są to przede wszystkim granice zagrożenia egzystencjalnego), zaciera je, łamie reguły i konwencje, samo dla siebie będąc gwarantem i realności, i wolności. U Schulza zresztą – wielu auto-

12 E. Górski, [Wspomnienie], [w:] B. Schulz, *Listy, fragmenty...*, s. 74.

13 Przywołuję tu określenie Leszka Engelkinga, tłumacza i autora posłowania do: M. Ajvaz, *Morderstwo w hotelu Intercontinental. Powrót starego warana. Inne miasto*, Pogranicze, Sejny 2007, s. 354.

14 U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*, przeł. J. Gałuszka, [w:] tegoż, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 39. Niezwykle istotne w interesującym mnie kontekście jest to, że Eco zapowiedź „dzieła w ruchu” widzi w *Księdze Mallarmégo* (s. 40–45), do niej zaś, jako źródła, niektórzy badacze odnoszą Schulzowską koncepcję *Księgi* wraz z jej wcieleniem, jakim jest *Xięga bałwochwalcza* (zob. A. Kato, *Obraz i Księga. O autoreferencyjności w twórczości Brunona Schulza*, [w:] *Białe plamy w schulzologii*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2010, s. 151–167).

rów zwracało już na to uwagę – mamy w ogóle do czynienia ze światem stającym się, chybotliwym, niepewnym, a przez to byle jakim. Rzeczy są, jakie są, tylko „dla pozoru”, najczęściej niewydarzone. To zasada estetyki autora *Traktatu o manekinach*.

Malowidła w willi Landaua są, wedle naszej dzisiejszej wiedzy, ostatnią pracą wykonaną przez Schulza; i to, jak już pisałam, pracą wykonaną w wyjątkowych okolicznościach – pod przymusem. Pokój kilkuletnich dzieci Landaua to dla artysty rodzaj grobowej komory (pomieszczenie jest niewielkie, ma 240 cm długości i 180 cm szerokości). Geissler mógł się poczuć jak odkrywca malowideł w rzymskich katakumbach. Freski mają więc doniosłą rangę historyczną, zarówno w perspektywie mikro-, jak i makrohistorii, jednostkowej biografii, jak i dziejów zbiorowości. W sensie pierwszym ich powstanie stanowi konkretny, indywidualny (f)akt biograficzno-artystyczny, w sensie drugim – jako *the Holocaust murals* – są (f)aktem z dziejów Zagłady (drohobyckich Żydów).

Schulz namalował scenki nietrwałymi „farbami w proszku z klejem kazeinowym, który można zrobić samemu z mleka lub sera”¹⁵. W sensie technologicznym nie były to zatem freski (*al fresco*), czyli polichromie wykonywane na mokrym podłożu, chociaż to określenie do nich przylgnęło. Bo też zgodne jest ono z potocznym użyciem terminu – jako nazwy każdego malowidła ściennego, bez względu na technikę wykonania. Proces technologiczny *al fresco* jest jednak długi i skomplikowany, a przede wszystkim wymaga specjalnie przygotowanego wielowarstwowego podłoża i, zazwyczaj, wcześniejszego wykonania kartonów (przede wszystkim dlatego, że trudno jest wykonywać poprawki, które mogą wymagać nawet skuwania wierzchniej warstwy tynku). Technika, którą posłużył się Schulz, jest raczej bliższa *al secco* – technice fresku suchego, gdzie farby nakłada się bezpośrednio na tynk suchy. Już w XIX wieku stosowano ją rzadko, a w XX postrzegano jako anachroniczną. Do tego, aby sięgnąć po tę właśnie metodę, mniej skomplikowaną, a jednocześnie pozwalającą szybciej pracować, skłoniło artystę być może kilka okoliczności: presja sytuacji – napięcie wynikające z konieczności realizacji zadania w krótkim czasie, brak doświadczenia w zakresie malarstwa monumentalnego, brak odpowiednich materiałów. Warto jednak zauważyć, że *al secco*, między innymi z tego powodu, że nie wymaga przygotowywania kartonowych szablonów, pozwala na bezpośredniość malarskiego gestu, którego efekt, co prawda, może być korygowany, ale on sam zachowuje świeżość i, podobnie jak szkic, element pierwotnej ekspresji.

Nie dowiemy się, czy Schulz łączył z freskami ambicje artystyczne, ale możemy przypuszczać, a nawet być nieomal pewni, że nie traktował ich wyłącznie jako myta, które musi zapłacić, by ocaleć. Emil Górski zauważył, że nawet



15 Podaję za Andrzejem Osęką, powołującym się na ekspertyzę specjalistów z Politechniki Warszawskiej; zob. tenże, *Nie ma „fresków” Schulza*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 132.

w przestrzeni, która była przestrzenią śmierci, Schulz „pozostał jakoś wierny swojej zasadzie twórczej”¹⁶. Jej istotę widział Górski w połączeniu tego, co realne (widzialne, doświadczane zmysłowo i umysłowo), z tym, co wyobrażone, w tym wypadku bajkowe czy baśniowe; pozwolę sobie raz jeszcze zacytować fragment wspomnienia: „postacie królów, rycerzy, giermków miały całkiem «niearyjskie» rysy twarzy osób, wśród których Schulz obracał się w tym czasie”. Znamy ten zabieg zarówno z prozy, jak i z wcześniejszych prac plastycznych.

W jednym z najważniejszych Schulzowskich opowiadań, w siedemnastym rozdziale *Wiosny*, czytamy o „wielkich wylęgarniach historii”, o „fabrykach fabulistycznych”, „mglistych fajczarniach fabuły i bajek”. Czy również wchodząc w przestrzeń historii przedstawionych na „freskach”, bylibyśmy „u Matek”? Jeśli każdy fragment rzeczywistości jest odbiciem odwiecznego mitu, to całość jest zbędna. Ba, może nawet nie powinniśmy dociekać, jaką miała postać.

Chociaż brzmi to okrutnie, trzeba powiedzieć, że w wypadku fresków sytuacja temu sprzyja. Na podstawie tego, co możemy dzisiaj oglądać, trudno przecież wyobrazić sobie stan pierwotny. Nie wiemy, który z efektów – zwłaszcza kolorystycznych – jest śladem ręki artysty. Co jest skutkiem warunków panujących przez wiele dziesiątków lat w willi Landaua, zamieszkaney po wojnie przez rodzinę Kałużnych? Jaki jest stopień uszkodzeń mechanicznych powstałych podczas pospiesznego odkuwania fragmentów ze ścian? Czy konserwacja – zarówno przeprowadzona w Yad Vashem, jak i w Muzeum „Drohobyczyna” – przybliżyła nas do oryginału? Zbyt wiele jest niewiadomych, aby na te pytania można odpowiedzieć.

To natomiast, co da się jeszcze zobaczyć, opisać niełatwo. Już na pierwszy rzut oka zaskakuje przede wszystkim świeżość kolorystyki i prostota przedstawień, ich naturalność, ale również – że użyję pięknego, niezwykle obrazowego określenia Mieczysław Wallisa, dotyczącego późnych obrazów Moneta – „rozpławienie konturów”¹⁷, nieuchwytność formy. Widać, że Schulz starał się odpowiedzieć na zamówienie, nie sięgając po wzory czy konwencje. Odwoływał się do dziecięcych skojarzeń. Bohaterowie musieli być rozpoznawalni, dlatego krasnoludek ma czerwoną spiczastą czapkę, królowna z jabłkiem w ręku jest młoda i smukła¹⁸, a staruszka – przygarbiona, z głową okrytą tradycyjną chustą. Zwraca uwagę podobizna woźnicy, w którym niektórzy autorzy dopatrują się portretu samego Schulza¹⁹. Podobnie rzecz ma się ze zwierzętami: rumaki

¹⁶ E. Górski, [*Wspomnienie*], s. 74.

¹⁷ M. Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*, PIW, Warszawa 1975, s. 189.

¹⁸ W niektórych relacjach kobieta występuje jako księżniczka; wedle Wiesława Budzyńskiego ma ona twarz drugiej żony Feliksa Landaua – Trudy, czyli Gertrudy Segel, poślubionej przezeń na początku maja 1943 roku, ale już w końcu 1941 roku sprowadzonej do Drohobycza z Radomia (zob. tenże, *Miasto Schulza*, s. 365).

¹⁹ Zob. M. Michalska, *Polski protest*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 138.

stają dęba, a kot w charakterystyczny sposób trzyma w górze ogon (ten wyjątkowo urokliwy wizerunek – w przeciwieństwie do odkrywek z postaciami koni, które trafiły do Yad Vashem – pozostał w Drohobyczu). Nie są to jednak szablonowe ilustracje do bajek. Tożsamość postaci nie jest jednoznaczna, chociaż poszczególne fragmenty przedstawienia dopełniają się i komentują nawzajem, ujawniając linię narracyjną. Chociaż nie potrafimy w pełni odtworzyć logiki rządzącej całym zespołem wyobrażeń, możemy przecież młodą kobietę zidentyfikować jako Królową Śnieżkę i połączyć w jedną historię z krasnoludkami, staruszką Czarownicą i wybawicielem Księciem. To historia opowiedziana przez braci Grimm, o czym dzieci niemieckie wiedziały od początku XIX wieku, a polskie dowiedziały się dopiero w roku 1895, wówczas bowiem ukazał się polski przekład *Kinder und Hausmärchen* (w wersji polskiej tytuł brzmiał: *Baśnie dla dzieci i młodzieży*). Dzieci Landaua – urodzony w roku 1928 Uwe (?) i młodsza o rok Helga²⁰ – z pewnością znały tę książkę, ale wyboru konkretnego tekstu, który miał zostać zilustrowany na ścianach pokoju (nie jest jasne, czy dzieci dzieliły jeden pokój, czy miały osobne²¹), dokonał zapewne w konsultacji z nimi ojciec. Historyjka o *Schneewittchen* była szczególnie popularna, miała wyrazisty morał, doskonale nadawała się do wystroju dziecięcego wnętrza, i to zarówno zajmowanego przez dziewczynkę (wątek Królowy), jak i chłopca (z uwagi na rycerskiego Księcia – wyzwoliciela Królowy spod władzy Złej Macochy).

Ikonicznie, na poziomie tego-co-widać, prace, chociaż pod wieloma innymi względami nie są szablonowe, z pozoru zatracają o banał – Schulz wydaje się nie wykraczać poza bajkową intrygę i rozpoznawalne przez młodego czytelnika atrybuty postaci. Ale język wizualny, którym autor się posłużył, ujawnia naddatek – odróżnia zdecydowanie jego dzieło od ilustracji książkowych z epoki, z którymi w naturalny sposób chciałoby się je porównać: ilustracje książkowe z początku i pierwszej połowy XX wieku są zdominowane przez linearyzm, operują płaskim modelunkiem. Ten obszar odniesień nie jest jednak najszcześniejszy, tym bardziej że mamy do czynienia z pracami wykonanymi inną techniką, niż wykonywano ilustracje (rysunek, grafika). Autorem pomysłu był Landau; być może do drohobyckiej willi chciał przenieść dekoracje, które znał z własnego dzieciństwa, być może ulegał panującemu w Niemczech zwyczajowi... Trudno to potwierdzić, nie udało mi się, niestety, natrafić na jakąkolwiek dokumentację, która by na to pozwoliła. Zresztą, Schulz nie znał przecież tego rodzaju realizacji, ani z autopsji, ani z reprodukcji. Powstawały one na prywatne zamówienia, nie były popularyzowane przez fachową literaturę dotyczącą sztuki, bo też za dzieła sztuki nie były z pewnością uważane.

²⁰ Podaję za: W. Budzyński, *Miasto Schulza*, s. 419.

²¹ Większość autorów pisze o „pokoju synka” Landaua, pomijając fakt, że oficer miał także córkę.

Schulzowska polichromia ścienna z wątkiem zaczerpniętym z *Kinder und Hausmärchen* ma własną estetykę. Schulz wykorzystał możliwości techniki: jak wspomniałam, rozmalował, rozmiękczył płamę, przez co postacie i rzeczy sprawiają wrażenie malowanych akwarelą, a jednocześnie przypominają te, które znamy nie z obrazków rysowanych bądź malowanych dla dzieci, lecz przez dzieci. Ale nie tylko w tym zamyka się suwerenność fresków. Mają one autorski stempel dzięki kilku jeszcze elementom, pomiędzy którymi trudno ustalić hierarchię, wszystkie są równie istotne: począwszy od znanego z wielu przedstawień zabiegu „uprawdopodobnienia” zobrazowanej historii, poprzez wykorzystanie konkretnych, realnych wizerunków, przede wszystkim własnego (woźnica), przez korespondencję niektórych bohaterów z postaciami, które pojawiają się wcześniej w szkicowniku, po aspekt kluczowy – zrealizowaną, jak się wydaje, w tym szczególnym malarskim przedsięwzięciu ideę „powrotnego dzieciństwa”, „regresu”, o której autor *Sklepów cynamonowych* pisał w liście do Pleśniewicza, identyfikując ją, jak wiemy, z pojęciem „genialna epoka”²².

Kwestie te niejako naocznie zbiegają się w motywie powozu z końmi, który pojawiał się w twórczości artysty – i plastycznej, i literackiej – we wszystkich jej fazach, począwszy od dzieciństwa, poprzez dojrzały etap (zob. między innymi ilustracje do prozy), do – jak widać na przykładzie malowideł w willi Landaua – ostatnich dni życia. W często cytowanym quasi-liście do Witkacego Schulz eksponuje ów obraz, podkreślając, że w dzieciństwie początkowo rysował s a m e powozy z końmi. „Proceder jazdy powozem – czytamy – wydawał mi się pełen wagi i utajonej symboliki. Około szóstego, siódmego roku życia powracał w moich rysunkach wciąż na nowo obraz dorożki z nastawioną budą, płonącym latarniami, wyjeżdżającej z nocnego lasu. Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów. Do dziś dnia nie wyczerpałem jego metafizycznej zawartości”²³. Dalej autor wspomina o obrazach „o rozstrzygającym znaczeniu”, które pojawiają się w dzieciństwie, „statuują żelazny kapitał ducha” i „wyznaczają artystom granice ich twórczości”. Powóz z końmi jest jednym z nich.

■

„To są kapitalne rysunki” – mówi Szłoma o powstałych w ekstazie rysunkach Józefa i dodaje: „świat przeszedł przez twoje ręce, ażeby się odnowić”; jego zdaniem rysunki powstały, ażeby przywrócić „odblask rąk bożych” (*Genialna epoka*, s. 141). Józef odpowiada, że nie jest pewien swojego autorstwa, że ma poczu-

²² B. Schulz, *Księga listów*, wyd. 2, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 113–114 (list z 4 marca 1936 roku).

²³ Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, s. 474.

cie, jakby „coś obcego” posłużyło się jego natchnieniem, i w tym samym momencie wyznaje, że znalazł Autentyk: „na dnie szuflady leżał w samej rzeczy długo nie widziany, drogi szpargał i świecił” (s. 142). W sensie semantycznym rysunki sąsiadują zatem z Autentykiem, mają zbliżony doń status. Czy nie podobnie rzecz ma się w wypadku szkicownika młodzieńczego i fresków? Czy młodzieńcze bohomyzy oraz ilustracje do popularnych baśni dla dzieci nie należą do tego samego świata, co szpargał w szufladzie komody? Wydaje się, że tak właśnie jest – należą do, mówiąc słowami Kantora, „rzeczywistości niższej rangi”. Ten aspekt wszystkie je scala, a scalenie wyprowadza freski z przestrzeni śmierci, pozwala zerwać tanatologiczną zasłonę i widzieć w nich, podobnie jak w rysunkach ze „szkicownika”, artystyczne p r ó b y, tyle że nie pierwsze, ale ostatnie. Można zatem powiedzieć, że zarówno sam baśniowy motyw, jak i jego ujęcie to aspekty, które pozwoliły Schulzowi na wyjście poza opresyjną sytuację i włączenie fresków w dukt twórczości własnej. Malowidła w willi Landaua to gest wolności stłumionej, ale jednak wolności. Rzut na taśmę Wielkiego Artysty, który pragnie ocalić nie tylko życie, ale również, a może przede wszystkim, integralność swojej sztuki.

Podsumowując, trzeba powiedzieć wprost: szkicownik, podobnie jak szpargał, jest emanacją Autentyku; postrzegane w tej samej perspektywie freski prze-stają być *the Holocaust murals* i stają się jeszcze jednym jego wcieleniem, wcieleniem Autentyku. Dzięki temu Schulz jako artysta wymyka się Losowi.

[projekty]

Anna Kaszuba-Dębska: Projekt Szpilki. Księga / Kobiety z kręgu Schulza

7 września 2012. Drohobycz. V Jubileuszowy Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. Wczesny ranek, jadę samochodem z hotelu w Truskawcu do Drohobycza na ulicę Szewczenki, otwieram furtkę, biegnę do zielonego budynku Pałacu Sztuki, portier otwiera drzwi. Zabieram kolejno z magazynu czterdzieści osiem pudeł, zbiegam z nimi po schodach i wynoszę wszystkie na zewnątrz. Jest w nich czterysta czterdzieści butów/obiektów. Patrę w niebo, ładna pogoda. Mimo nieprzychylnych prognoz nie pada deszcz. Ósma rano, mam dwie godziny do startu. Działam szybko. Wyciągam z pudeł buty/obiekty i układam je starannie w pewnych odległościach od siebie na zielonym trawniku. Jedna para, druga para, piąta, siedemdziesiąta... Przechodnie przyglądają się temu uważnie, przystają. „Po ile to, pani?” – pytają. Setna, sto osiemdziesiąta dziewięćta... Odpowiadam: „To do oglądania, nie do używania!”. Rozkładam... w końcu dwieście dwudziesta para zakwita na jubileuszowej łące wokół literackiej willi Bianki. Pomiędzy ustawiam zakłęty krąg kobiet, pośrodku pień drzewa, na nim Księgę Życia. Start.

Projekt Szpilki to akcja interdyscyplinarna, intermedialna, społeczna, misyjna, kolekcjonerska, artystyczna, literacka, feministyczna, historyczna, ocaleniowa, plenerowa, międzynarodowa, postholokaustyczna, wizualna, masowa, fetyszowa, genderowa, billboardowa, popkulturowa...

Każdy odbiorca znajdzie odpowiedni przymiotnik w zależności od własnego postrzegania rzeczywistości, każdy z nich będzie częścią prawdy.

Inspiracją i prapoczątkiem jest damski but – ten obserwowany wnikliwie i rysowany wielokrotnie ręką Schulza w szkicach i grafikach, odrywający kobiecie ciało od ziemi, upiększający nogi, unoszący pośladki, wypinający biust, stwarzający wyższość, lepszość, seksowność, ten miazdzący, depczący, każący i w końcu ten współczesny, pospiesznie biegnący chodnikiem, obojętnie przekraczający tragiczne miejsce końca Tego, który nadał mu w swojej plastycznej twórczości to szczególne znaczenie.

Przyglądając się rysunkowym kobietom Brunona Schulza, zgłębiając rzeczywistość przedstawioną w czarno-białej scenerii, relację podziwianą z wyrażającym podziw, wyniosłość z padającym do jej stóp mężczyzną o rysach twarzy i sylwetce artysty stwarzającego ową przestrzeń, zrodziło się pytanie o rzeczywiste kobiety obecne w jego realnej przestrzeni życiowej. Powstała ciekawość poznania, zobaczenia i odkrycia współczesnych mu kobiet i ich konfrontacji z rzeczywistością wykresowaną.

I tak równocześnie trwają dwie przestrzenie, dwa projekty, które wzajemnie się inspirują i dodają sobie znaczeń: Projekt Szpilki i Księga Kobiet z kręgu Schulza.

Projekt pierwszy – Projekt Szpilki

Projekt Szpilki skierowany jest do współczesnych kobiet, które ofiarują buty wraz z ciekawą historią. Buty, jako element sfery profanum, nieczyste, trafiają w ręce artystki, która pokonując barierę profanum, stwarza je na nowo, przez co wpisuje je, podczas aktu tworzenia, w sferę sacrum.

But staje się symbolem trwania, obiektem magicznym, w którym zakłete zostaje imię, myśl, marzenie, życie. Projekt Szpilki to również trud zaproszenia realnych współczesnych kobiet do opowiedzenia własnych prostych historii, trud przekraczania własnych obaw, ale i odwaga uczestniczenia w nowej idei. Proces kolekcjonowania damskich butów z przeszłością trwa, a dzięki niemu artystka poznaje wiele interesujących osób i historii z całego świata. Jej kolekcja liczy obecnie kilkaset obiektów i stale rośnie. Każda kobieta, decydując się na oddanie butów, odpowiada na pytania, które służą do stworzenia języka znaków piktograficznych i kodów QR. Dzięki nim zarówno za pomocą tradycyjnych technik malarskich, jak i nowoczesnych mediów artystka pozostawia na butach/ obiektach ślad. Odbiorca/widz, wchodząc w interakcję z dziełem, sam podejmuje decyzję o pełnym bądź częściowym zaangażowaniu w proces odczytywania zakodowanych znaczeń. Jeśli podejmie taką próbę, wykona w kierunku butów czynność charakterystyczną dla rysunkowego bohatera o rysach twarzy i sylwetce Brunona Schulza. Widz skłoni głowę, pochyli się, przykucnie, a nawet uklęknie, by poznać historię kobiety, pierwotnej właścicielki butów/ obiektów.

Zanim jednak gotowe do penetracji przez widza buty trafią na trawnik, artystka dokonuje rejestracji całego procesu. Najpierw fotografuje ofiarowane

buty na tle drewnianej podłogi swojej pracowni, następnie dokumentuje proces przetwarzania buta w obiekt sztuki. Pierwsze zdjęcie, które wykonuje, to buty ofiarowane, drugie to te zamienione na podłoże malarskie i jak manekin oczekujące na kolorystyczny fason, trzecie to kolorowe buty/obiekty na trawie, już po transformacji z naniesionym oznakowaniem piktograficznym i QR.

Rejestracja odbywa się w celu umieszczenia projektu w cyberprzestrzeni, gdzie na stronie www.projektszpilki.pl wirtualny widz może również podjąć próbę poznania. Język obrazków piktograficznych pomaga mu w bezpośrednim kontakcie z dziełem, w odkodowaniu informacji dotyczących powierzchowności, zewnętrznosci ofiarodawczynie przetworzonych butów. Jest to rodzaj dialogu pomiędzy dwiema różnymi osobami z dwóch innych przestrzeni i czasów, sposób komunikacji wizualnej pomiędzy kobietą, do której pierwotnie buty należały, a odbiorcą zgłębiającym kobiecość i podejmującym działanie i chęć poznania. Kod QR pozwala na głębszą interakcję widza z dziełem, ale wymaga zaangażowania technologicznego i zaopatrzenia się w aplikację skanującą w telefonie komórkowym. Ta nowoczesna umiejętność stwarza możliwość poznania na wyższym poziomie wtajemniczenia, odsłania tożsamość, zdradza imię. Nazywając coś, człowiek oswaja rzeczywistość, a poznając imię drugiej osoby, wchodzi z nią w bliższą znajomość i relację. Kod QR ujawnia je i odkrywa przed widzem coś, co nieuchwytnie i nie do końca nazwane, autentyczne. Odsłania duchowość kobiety poprzez pozostawioną przez nią myśl, marzenie i nieopisaną literaturę.

Projekt Szpilki wychodzi do widza nie tylko w przestrzeni galerii czy w plenerze, istnieje również w przestrzeni wirtualnej i miejskiej poprzez ekspozycję na billboardach i citylightach.

Projekt drugi – Księga / Kobiety z kręgu Schulza

O ile Projekt Szpilki inspirowany jest twórczością graficzną Brunona Schulza i odsłania ją przed współczesnym widzem w sposób nieoczywisty, o tyle drugi projekt – Księga, realizowany równocześnie, odnosi się do sfery duchowej pisarza i dotyczy realnych kobiet, z którymi dzielił swe myśli, idee, niepokoje i literackie pasje i które inspirowały go do twórczych i życiowych działań.

Kobiety z kręgu Schulza to temat doktoratu realizowanego przez autorkę na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w Pracowni Projektowania Książki i Typografii profesora Macieja Buszewicza. Przedmiotem jest książka głównie jako projekt graficzny, nie merytoryczny. Autorka, wychodząc z takiego założenia, rozpoczęła poszukiwania materiałów graficznych, czyli rysunków, grafik, fotografii, widokówek, starych gazet, listów. Początkową ideą było przedstawienie sylwetek kobiet z ubiegłej epoki poprzez ocalałe autentyki, a więc charakter pisma, rysunkowy portret, wiersz, tekst, recenzję. Zrodził się również pomysł włączenia do projektu tekstów współczesnych kobiet ze świata kultury





Projekt Szpilki podczas
V Międzynarodowego Festiwalu Brunona
Schulza w Drohobyczu, 7 września 2012

i sztuki w celu uwspółcześnienia dzieła. Stąd prośba artystki o napisanie esejów inspirowanych kobietami Schulza, skierowana do pań. Zaproszenie do projektu przyjęły:



Pisarka Agata Tuszyńska (Polska), esej *Narzeczona*.



Dziennikarka Angelika Kuźniak (Polska), esej *Jasna 17*.



Tłumaczka Karolina Szymaniak (Polska), esej *Ulice pachnące chodzeniem, fragment w montażach*.



Historyczka sztuki Marta Tarabuła (Polska), esej *Wyprowadź swe serce na spacer. Historia Anny Płockier*.



Historyczka sztuki Małgorzata Kitowska-Łysiak (Polska), esej *Kim byłaś, Eggo?*



Pisarka Sylwia Chutnik (Polska), esej *Emo Zofia*.



Pisarka Magdalena Parys (Niemcy), esej *Elza*.



Schulzolożka Ariko Kato (Japonia), esej *Obraz jako niemilcząca poezja. Bruno Schulz i nogi kobiece albo dwie antytezy estetyczne*.



Reżyserka Krystyna Krauze (Czechy), esej *Kiedy myślę o Adeli... Myślę o Andzi, Saodat i Sharyu. I o soku malinowym*.



Polonistka Wiera Meniok (Ukraina), esej *Zmierzch będzie zapadał albo historia Bianki*.

Dzięki zaangażowaniu zaproszonych autorek esejów dzieło zyskało szersze spojrzenie, o wymiarze międzynarodowym i międzykulturowym. Wszystkie

eseje można przeczytać za pomocą aplikacji skanującej kody QR we własnym telefonie komórkowym bądź na stronie www.projektszpilki.pl.

Poszukiwania autentyków graficznych w archiwach prywatnych i ogólnodostępnych zajęły autorce dwa lata. Dla osoby spoza środowiska schulzologicznego wszystko było białą kartą, a i nie wszystkie archiwa dostępne od razu. Potrzeba było wiele determinacji, samozaparcia, chęci znalezienia dowodów na domniemane zagadnienia i własnej ciekawości. To ona właśnie doprowadziła autorkę do pewnych tropów, które pozornie nie miały związku z tematem, ale intuicyjnie nie zostały odrzucone.

Za przykład może tu posłużyć Jeanette Suchestow, Żydówka z Drohobycza narzeczona księcia Radziwiłła. Piękna kobieta w futrze, kapeluszu i w butach na obcasach. Wystarczyło popatrzeć na zdjęcie, by zdać sobie sprawę, że jest to kobieta wyjęta z rysunków drohobyckiego nauczyciela.

Czy spotykał, mijał na ulicy, znał ową drohobyczankę?

Niewątpliwie skandal ożenku polskiego arystokraty z Żydówką, o czym donosiła prasa od Gdańska po Ostrów Świętokrzyski i Nowy Jork, porównując go do skandalu na angielskim dworze, nie umknął również uwagi opinii publicznej Drohobycza. Ten pierwszy trop okazał się słuszny, gdyż Schulz jako osoba ciekawa świata i pięknych kobiet musiał usłyszeć o Jeanette. Jednak to zdecydowanie za mało, aby przypuszczać, że mogła stanowić dla niego inspirację. Autorka potrzebowała więcej dowodów.

Zadała sobie pytanie: kim była *Jeanette Suchestow*?

Jeanette przychodzi na świat we Lwowie w 1902 roku jako Judyta Kranz. Dzieciństwo i wczesne lata młodości spędza u rodziny w Niemczech, w Lipsku i Frankfurt nad Odrą. Mieszka tam przez dwadzieścia dwa lata i opanowuje język niemiecki do perfekcji. Pracuje w sklepie jako ekspedientka, gdzie około roku 1925 spotyka przebywającego w Niemczech przemysłowca z Drohobycza Beniamina Suchestowa, dyrektora Spółki Wodociągowej i współwłaściciela Spółki Akcyjnej Polmet – Polskiej Fabryki Lamp, Latarni i Wyrobów Metalowych Wszelkiego Rodzaju, założonej między innymi wraz z inżynierem Izydorem Schulzem w roku 1923 we Lwowie. Judyta otrzymuje od Suchestowa propozycję pracy jako jego osobista sekretarka i rozpoczyna pracę w jednej z nowo powstałych wytwórni radiowych należących do spółki we Lwowie.

Jest piękna, młoda, elegancka, zawsze gustownie ubrana. Gra na fortepianie i śpiewa, co ceni jej uwielbiający muzykę, grający na saksofonie pracodawca. W książce *Drohobycz, Drohobycz* Henryka Grynberga znajduje się takie wspomnienie Leopolda Lustiga: „Dłuższa od Słowackiego była ulica Mickiewicza. Tam, gdzie kończyła się Mickiewicza, a zaczynała Iwana Franki, stała willa

Suchestowa, który miał pompy hydroelektryczne i zaopatrywał wszystkie rafinerie w wodę. Suchestow jeździł limuzyną, grał na saksofonie i płacił mojej ciotce Toni, żeby akompaniowała mu na fortepianie”.

Nic więc dziwnego, że ten bogaty meloman zakochuje się w pianistce o pięknym głosie, uroczym uśmiechu, głębokim spojrzeniu przysłoniętym długimi rzęsami. Zakochuje się bez opamiętania i do szaleństwa. Wdowcowi nie przeszkadza ani spora różnica wieku, ani to, że jego dzieci Marian i Otylla są rówieśnikami jego wybranki.

Pięćdziesięciodwuletni Beniamin Suchestow, owdowiały w 1918 roku po śmierci ukochanej żony Laury z domu Kuhmerker, bliskiej kuzynki swego przyjaciela i współpracownika inżyniera Izydora Schulza, prosi o rękę kobietę młodszą o dwadzieścia siedem lat. Ślub odbywa się w roku 1927, a w roku kolejnym przychodzi na świat jedyny syn Judyty i Beniamina, Emanuel, pieszczośliwie nazywany przez rodziców Edziem.

Dr Lustig wspomina: „Ożenił się ze swą sekretarką Jeannette, piękną Niemką Żydówką, która była znacznie od niego młodsza. On ją ubóstwiał i na wszystko jej pozwalał...”. To prawda, bogaty mąż nie szczędzi funduszy na piękne, wytworne stroje, futra, kapelusze, pończochy i buty na obcasach. Judyta to elegancka, intrygująca kobieta, ubrana wedle najnowszej światowej mody. Czy młoda żona jednego z najbogatszych przedsiębiorców w Galicji zwraca uwagę wrażliwego na niewieście wdzięki nauczyciela jej synka Edzia, Brunona Schulza? Czy jej nowoczesny, nienaganny ubiór, elegancki kostium, kapelusz z piórką, czarne sznurowane rękawiczki do ramion i buty z obcasami na szczyplych, zgrabnych, ubranych w pończochy nogach są wyzwaniem i inspiracją dla Schulza? Na pewno tak!

Z pewnością jako mieszkaniec prowincjonalnego miasteczka, gdzie wszyscy wszystko o sobie wiedzą, notuje sensacyjne pojawienie się nieznanym dziewczynki z Niemiec. Z pewnością wiadomość o nowym ożenku starego Suchestowa obiega nie tylko żydowską część drohobyckiej społeczności. Poza tym należy pamiętać, że Suchestow, żeniąc się przed laty z bliską kuzynką Brunona, Laurą, wchodzi do kręgu rodziny Kuhmerkerów, a także jest najbliższym współpracownikiem brata Brunona, inżyniera Izydora Schulza, i brata ciotecznego Henrietty, dyrektora Galicji, Henryka.

Można więc mieć stuprocentową pewność, że Bruno spogląda ukradkiem na zgrabne nóżki pani Jeanette, wyprowadzające codziennie na spacer małego czarnego pieska.

Ale nawet jeśli tak nie jest i jakimś dziwnym trafem nie zauważa swej nowej „kuzynki”, to już wkrótce, jako osoba interesująca się światem, przeczyta o niej wielokrotnie w codziennej prasie. Czas pokaże, że małżeństwo Judyty i Beniamina po kilku latach znacznie przeżywać kryzys i siedem lat później dojdzie do rozwodu. Judyta zostawia Beniamina i w 1934 roku zamieszkuje wraz z Edziem w Krakowie, utrzymując się z wysokich alimentów wypłacanych przez byłego

męża. Próbuje ułożyć życie od nowa. Ze wspomnień Leopolda Lustiga wynika: „Jeannette jeździła sama na Rivierę, gdzie spotkała księcia Radziwiłła, znanego marnotrawcę. Radziwiłł zakochał się i nawet chciał się żenić, ale rodzina mu odcięła fundusze i Jeannette go utrzymywała za pieniądze Suchestowa. Które on przegrywał. A że w tym samym czasie król Edward romansował z panią Simpson, to wszystkie gazety pisały, że Windsor i Simpson, i Radziwiłł i Suchestow, a gazeciarze wołali: «Suches-tow, tuches-tow, mał-tow!» Gazety na tym majątki robiły”. W rzeczywistości prawda jest nieco inna od przytoczonych wspomnień.

Judyta po rozwodzie mieszka w Krakowie sama z synem Emanuelem, fundusz alimentacyjny pozwala jej wyjeżdżać na wypoczynek do europejskich kurortów. Dopiero trzy lata po rozwodzie, w 1937 roku, podczas wakacji Judyta poznaje księcia Radziwiłła w Bad Gastein nieopodal Salzburga w Austrii. Los chce, że mieszka ją w tym samym hotelu Mozart. Cudowna alpejska sceneria staje się świadkiem rodzącego się romansu, jednego z najgłośniejszych w latach trzydziestych XX wieku.

Jakiego czaru wobec trzydziestopięcioletniej kobiety używa sześćdziesięciosiedmioletni mężczyzna, aby ją zdobyć? Na pewno księżę Radziwiłł, zwany przez rodzinę Rudym ze względu na swą długą brodę i płomienną czuprynę, którą nosi przez lata, ma w tym zakresie duże doświadczenie. Od lat uważany jest za jednego z największych ekscentryków w Polsce, winowajcę kilku głośnych skandali małżeńskich i mezaliansów, o których nieustannie donosi prasa. Ma za sobą trzy nieudane małżeństwa przeplatane licznymi romansami, co nie przystoi ordynatowi dóbr przygodzickich i nie dodaje splendoru szacownemu rodowi Radziwiłłów, przez co przez krewnych zostaje uznany za zakałę rodziny. Pierwszą jego żoną jest „grecka Wenus”, Maria de Bernardaky, córka Mikołaja Dymitrowicza, której piękno wielbi, dając temu wyraz w swej autobiograficznej powieści Marcel Proust. Drugą żoną Rudego jest „hiszpańska markiza” Joaquina Martinez de Santa Sussana de la Esperanza. Trzecią zaś angielska pielęgniarzka miss Mary Attkinson. Wszystkim trzem z czasem księżę pokazuje swoją gburowatość, chamstwo i brak szacunku, a ostatnia popełnia nawet samobójstwo. Wystawne życie pana posiadłości w Antoninie, nadmierna i zbyt niefrasobliwa rozrzutność sprawiają, że zyskuje przydomek „antonińskiego maharadży”, ale z roku na rok traci swój majątek i w rezultacie popada w niebotyczne długi i doprowadza hrabstwo do ruiny. W momencie kiedy poznaje zamożną rozwódkę Judytę Suchestow, jest bankrutem, a mimo to roztacza wokół siebie widmo potężnego magnata i arystokraty, choć w rzeczywistości został wyklęty przez rodzinę i uznany za degenerata. Udaje mu się oczarować i rozkochać w sobie Judytę i po powrocie do kraju trwa obfita korespondencja. We wrześniu spędzają wspólnie czas pośród gór i pięknych widoków Krynicy, goszcząc w Patrii – domu mistrza Jana Kiepurę. Tu Michał oświadcza się swojej wybrance, a oświadczenia zostają przyjęte. Zabiera ją do swej posiadłości w Antoninie, którą wspólnie zamieszkują. Pałac tętni teraz życiem towarzyskim, urządzane są polowania

i wydawane huczne przyjęcia dla okolicznej elity, chętnej poznać nową wybrankę księcia, który goląc na jej życzenie długą siwą brodę, zmienia się nie do poznania i zarazem odmładza.

Wścibska prasa donosi o wszelkich, choćby najmniej istotnych wydarzeniach, na przykład: „Syn Jeanetty Suchestow, narzeczonej ks. Radziwiłła, 8-letni Edmund Suchestow przebywa stale w Drohobyczu, gdzie uczęszcza do szkoły. Mały Suchestow ma wielkie kłopoty, koledzy jego bowiem dokuczają mu, wołając na niego «książętko». W tych dniach mały Suchestow zachorował na odrę i przebywa w domu. Pani Suchestow koresponduje z nim, a ostatnio przesłała mu w prezencie bązanta upolowanego przez księcia Radziwiłła”. Szczęśliwa para widywana jest na zakupach w Poznaniu i w ostrowskim kinie Corso.

24 września 1937 roku Urząd Stanu Cywilnego w Przygodzicach ogłasza zapowiedź małżeńską. Planom tym stanowczo sprzeciwia się rodzina księcia, brat i córka, posądzając go o bigamię. Sprawa trafia do sądu, a prasa zyskuje nowy fantastyczny materiał plotkarski. Radziwiłł uznawany jest przez rodzinę za szaleńca. Problemom i kombinacjom nie ma końca, księżę dla Judyty pragnie przejść na judaizm, ona natomiast na chrześcijaństwo.

W końcu, jak donosi „Orędownik Ostrowski” z 8 grudnia 1937 roku, Judyta przyjmuje chrzest: „Żydówka Pani Suchestow, narzeczonej księcia Michała Radziwiłła, bawiąc ostatnio z księciem w Warszawie, przeszła na łono kościoła narodowego, uzależnionego od cerkwi prawosławnej. W księgach metrykalnych parafii pod wezwaniem Matki Bożej tego kościoła zrobiono zapis treści następującej – Działo się w mieście stołecznym w Warszawie [...] dnia 30 listopada o godz. 16.00. Stawili się Judyta Jeanette Suchestow, córka Jonasza, lat 35 licząca, zamieszkała w Antoninie koło Ostrowa Wielkopolskiego i w obecności dwóch zdolność prawną posiadających świadków [...] oświadczyła nam, że urodziła się we Lwowie 1 lutego 1902 o godz. 2 w nocy z rodziców Jonasza i Klary z domu Steinbach, ślubnych małżonków Kranz. Stawiającej na chrzcie świętym zostały nadane imiona Jeanette Jadwiga Suchestow. Rodzicami chrzestnymi byli: Władysław Franciszek Niemczewski i Jadwiga Irena Misiewiczowa [...]. W kościele narodowym miał się też odbyć ślub”. Chrzest okazuje się nieważny, a konsystorz prawosławny stwierdza, że odbył się z pogwałceniem przepisów kanonicznych tego kościoła. Tymczasem prasa nie pozostawia suchej nitki na Judycie i jej synu. „Gazeta Gdańska” donosi sensacyjne wieści: „Pretendentką do księżęcej mitry i miliardowych włości po dwóch arystokratkach jest córka żydowskiego rzeźnika [...]. Sprawa księcia Radziwiłła, który chce ożenić się z żydówką [...] z domu Jentą Kranz i adoptować jej 8-letniego syna Izaaka, zaczyna przybierać rozmiary kryminalne”.

W prasie roi się od pomówień i sprzecznych informacji, romans staje się powodem do publicznych żartów. Krakowska szopka noworoczna u Hawelki przedstawia w swym satyrycznym programie lalki księcia i jego żydowskiej narzeczonej, a w ślad za nią podąża szopka warszawska. Historia zatacza coraz

szersze kręgi, „Głos Poranny” z 1938 roku donosi: „Angielskie przedsiębiorstwo zaproponowało księciu Michałowi Radziwiłłowi i Pani Suchestow nakręcenie filmu z życia księcia. Role główne ma grać księżę i jego narzeczona [...]. Pani Suchestow pali się do filmu, zwłaszcza że pierwsze zdjęcia miały wypaść dobrze. W tym celu bawiła kilka dni w Paryżu [...] film ma być dźwiękowy, nakręcony w języku angielskim i francuskim”. Do ekranizacji nie dochodzi, a liczne problemy z uzyskaniem ślubu studzą miłość kochanków. Takie wieści nie omijają zapewne drohobyczan, Edzio Suchestow uczęszcza do szkoły, w której rysunków i prac ręcznych uczy wuj jego starszego przyrodniego rodzeństwa – Bruno Schulz.

Samotny Beniamin Suchestow opiekuje się synem. Leopold Lustig wspomina: „W końcu Edzio musiał zrezygnować z tronu, a Radziwiłł z Jeannette Suchestow i ona wróciła do Drohobycza. Stary Suchestow jej przebaczył, bo co miał robić? Praktyczny Żyd, co miałby z tego, gdyby jej nie przebaczył? Ich syn, Edzio, młodszy ode mnie, był niezwykle inteligentny i ocytany, Tonia go uczyła grać na fortepianie. Bolszewicy im wszystko zabrali i jako wrogom klasowym kazali się wynieść za miasto. Jeannette została śpiewaczką, nic specjalnego, ale miała przyjemny głos i była wciąż bardzo atrakcyjna, to jeden ważniejszy bolszewik nią się zajął i dlatego ich nie wywieźli. Przyszli Niemcy, to Jeannette, wykwalifikowana stenotypistka z macierzystym językiem niemieckim, została sekretarką dyrektora rafinerii, Hoechsmanna – najbardziej uprzywilejowana klasa”.

Rzeczywiście związek z Radziwiłłem nie przetrwa licznych nieudanych prób zawarcia małżeństwa tak w Polsce, jak i za granicą, a księżę, znudzony tą przeciągającą się sytuacją, znajduje pocieszenie w nowym miłosnym uczuciu. Jego wybranką zostaje leciwa, dobrze sytuowana angielska wdowa. Judyta podaje go do sądu za niezrealizowane obietnice, trwa proces, który na szczęście dla Radziwiłła zostaje przerwany przez wybuch II wojny światowej. Judyta wraca do jedyne go syna i byłego męża w Drohobyczu.

W lipcu 1941 roku wojska niemieckie wkraczają do Drohobycza i kilka miesięcy później, jesienią, hitlerowcy tworzą w mieście getto żydowskie. Tak jak rodzina Brunona Schulza, tak też rodzina Jeanette Suchestow zmuszona jest zamieszkać w getcie.

Mieszkają na ulicy Garncarskiej 6a w głównej części getta. Według wspomnień pani Ciechanowskiej Judyta dzięki świetnej znajomości języka niemieckiego znajduje pracę u Niemców jako sekretarka i tłumaczka wraz z doktorem Hagerem w Drohobyczu i we Lwowie.

Beniamin i Edzio chorują, Judyta sama utrzymuje rodzinę. „On umierał na raka gardła, ona przy nim wieczorami siedziała. Przyszedł Gabriel, wiecieńczyk z grubym czerwonym nosem, zobaczyć, kto jest już arbeituntauglich, a Suchestow leży niemy i nie może się ruszyć. Albo ty coś z nim zrobisz, albo ja będę musiał. [...] Suchestow nie mógł mówić, ale napisał pożegnalny list do niej i do Edzia, i tej samej nocy mu podała cyjankali. Dostała pozwolenie zawiezienia

go na cmentarz drabiniastą furą. Poszedłem z nimi, żeby go zakopać. Woźnica mi pomagał, Edzio miał gruzlicę i niewiele mógł. [...] Suchestowa pochowaliśmy w głównej alei, koło rodziny”. Wspomina Leopold Lustig.

Czy Żydówka, protegowana nazistowskiego dyrektora rafinerii Hoechsmanna, z którą niegdyś współpracował Beniamin Suchestow i Izidor Schulz, mieszkająca w drohobyckim getcie, oraz protegowany gestapowca Feliksa Landaua Żyd – Bruno Schulz, również dobrze znający język niemiecki, byli klasą uprzywilejowaną, jak określa ich doktor Lustig?

Czas pokaże, że nie.

Powyższy biogram poświęcony Judycie Suchestow jest próbą uporządkowania odnalezionych przez autorkę informacji o kobiecie z pozoru luźno związanej z tematem, która jednak, jak się okazało, należała do kręgu rodziny Brunona Schulza. Podobnych biogramów artystka sporządziła więcej, gdyż każda z tak zwanych kobiet Schulza inspirowała ją do dalszych subiektywnych poszukiwań.

Szczególną uwagę autorka otoczyła:



Henriette Schulz – matkę Brunona Schulza



Deborę Vogel – poetkę, pisarkę, krytyk sztuki, doktor filozofii



Eggę van Haardt – malarkę



Annę Płockier – malarkę



Józefinę Szelińską – doktor filozofii



Zofię Nałkowską – pisarkę



Kazimierę Rychterównę – aktorkę, recytatorkę i pedagogkę



Rachelę Korn – poetkę



Marię Chazen – pianistkę



Rachelę Auerbach – pisarkę, tłumaczkę



Romanę Halpern – dziennikarkę



Elisabeth Bergner – aktorkę



Jeanette Suchestow

Projekt Księgi znajduje się nadal w procesie realizacji. To, co widzowie mogli zobaczyć w Drohobyczu na V Jubileuszowym Festiwalu Brunona Schulza, to jedynie próba uporządkowania zdobytej wiedzy, materiałów, idei, a także spostrzeżeń na widok reakcji odbiorców.

Tematem Księgi jest oczywiście kobieta, ta z za kalki czasu, zamazana przez lata milczenia, wynurzająca się z niepamięci, odsłonięta, próbująca zająć godne siebie miejsce.

Postacie trzynastu kobiet zostają wplecione w stworzone przez autorkę kalendarium życia Brunona Schulza, wytyczające pewien porządek i określające historyczną oś zdarzeń.

Opowieść zaczyna się na chodniku 19 listopada 1942 roku. Małymi krokami wędruje wstecz, by zakończyć się w dniu urodzin, 12 lipca 1892 roku. Opowieść wraca do początku, do historii matki.

Projekt graficzny obiektu Księgi ostatecznie przybierze nową formę, choć format i treść pozostaną bez zmian. Chodzi o stworzenie dzieła jedyne, niepowtarzalne, na swój sposób magicznego, czegoś na miarę zaginionej Księgi z dzieciństwa, z możliwością odczytania i poznania na różnych poziomach zaangażowania widza-odbiorcy.

Pisaliśmy do pana Schulza - odpowiedział mi
pięknym i smutnym listem. Gdybyśmy mog-
li mu opisać trochę naszego rdzenie i ut, pro-
stabyśmy to i uadzić.

Anna Plockier

KNYCH W KRAKOWIE

Wydział: malarska - awerty - architektony
(zob. strona 100)

RODOWÓD.

rodzina: Plockierowa Anna

data: dn. 15. maja. IV. rok 1945

miejsce: Szajanki, Genewa

wzrost:

waga: nieziszczowe

język: polski

religia: polska

rodzice: Ewa, Leon

szkolenie: szkoła malarska

szkolenie: szajanki (miejscowość)



7
Wierzenia wesołego
sajka pniejąca
Marek, Anna?

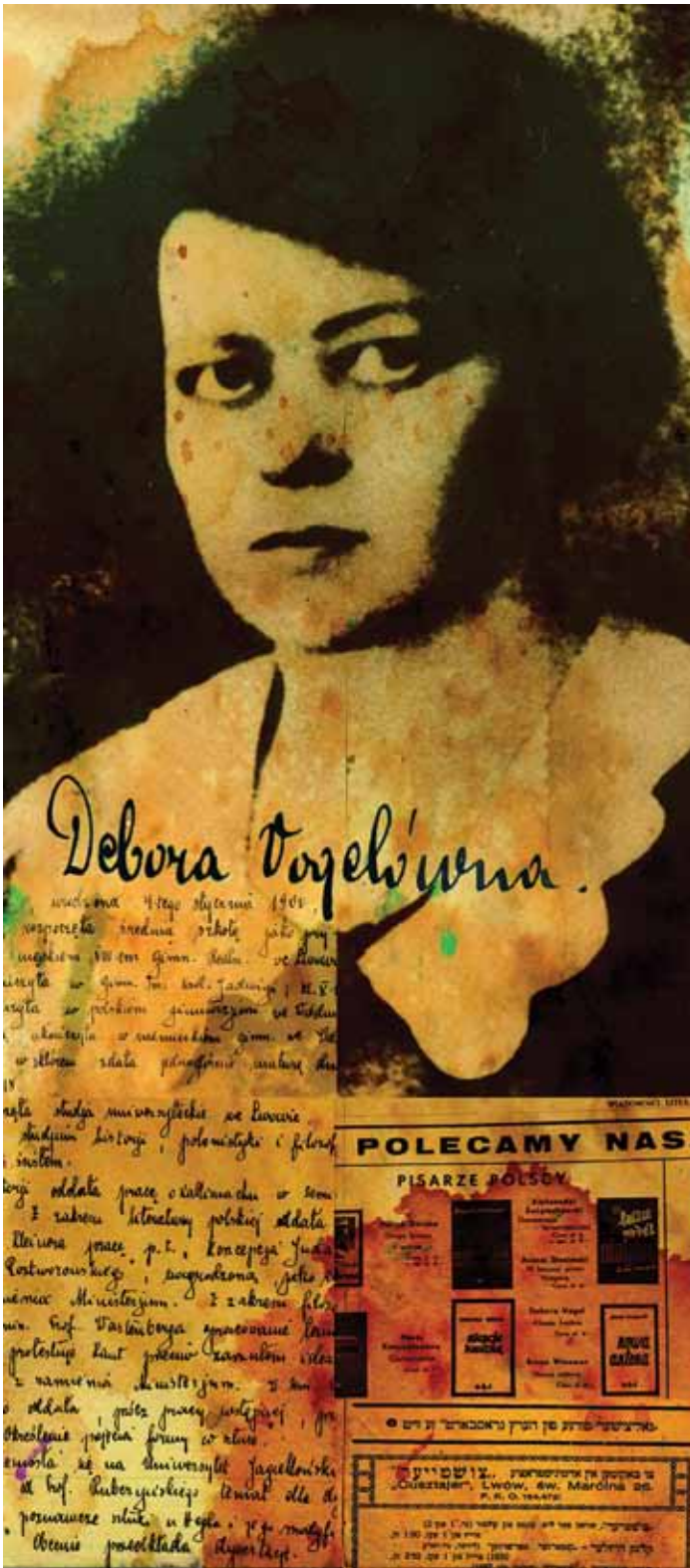


ПОЧТОВАЯ КАРТОЧКА
CARTE POSTALE



Miasto: Борухаб-Бонгшлар

Stożeczka 30 - dawny Kramiec





הנהגת פאנאון

אָסור און קונסט

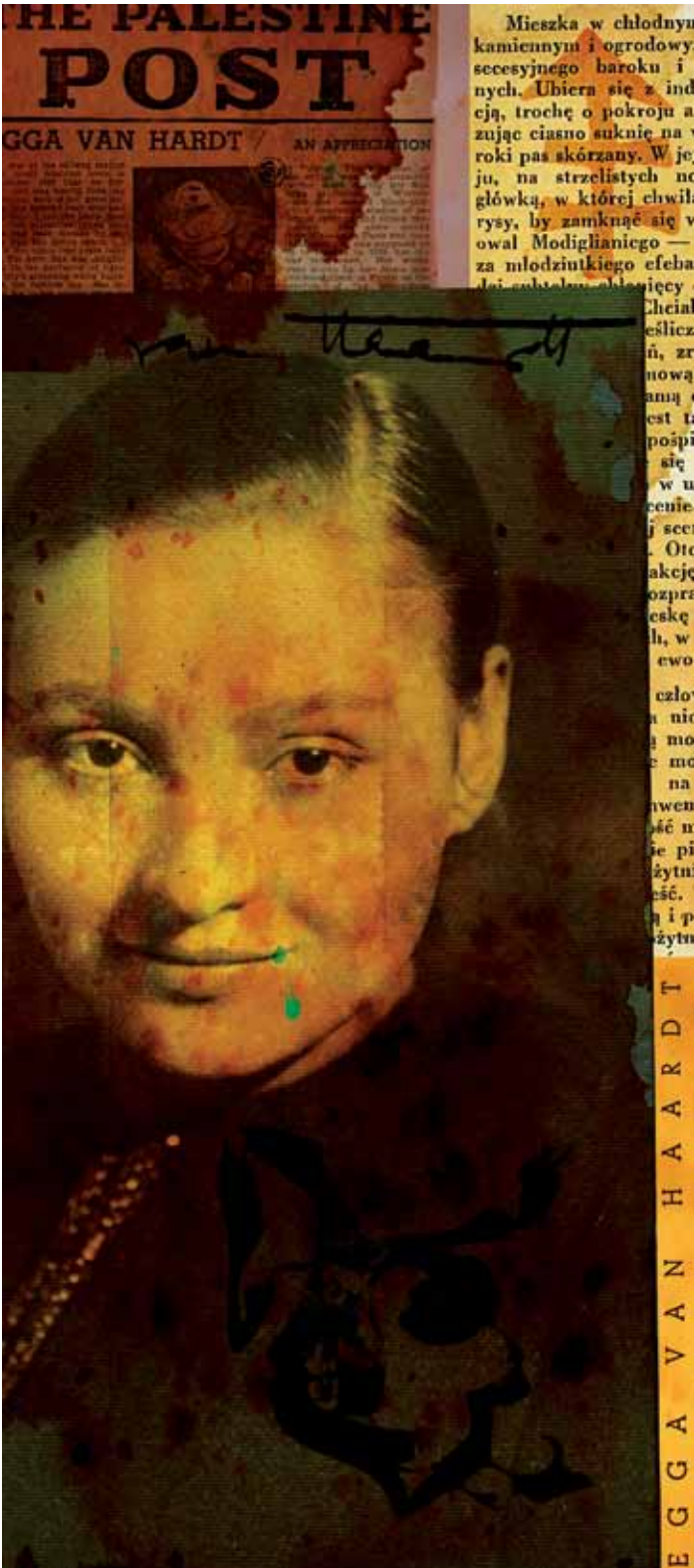
שטילעדיג די
 אַרבעט
 אַרבעט
 אַרבעט

Auerbach Rachela
 1887

Handwritten notes in Hebrew script on a purple and red background. The text is arranged in several columns and includes various words and phrases, some of which are partially obscured or written in a cursive style. Legible words include "אין", "אויס", "אויפ", "אויב", "אויף", "אויס", "אויב", "אויף", "אויס", "אויב", "אויף".

Handwritten text in a cursive script, likely Yiddish or Hebrew, on a light-colored background. The text is partially obscured by a large, irregular tear or stain in the upper right portion of the page. Legible words include "אין", "אויס", "אויפ", "אויב", "אויף", "אויס", "אויב", "אויף", "אויס", "אויב", "אויף".

טעגס דערשיינען
צושייער"ן 2
 אַרבעט
 אַרבעט
 אַרבעט



Pani Suchestow ochrzczona

zez duchownego polskiego kościoła narodowo-prawosławne



Statt jeder besonderen Anzeige.

er Benjamin Suchestow gibt die eigene sowie in
ähnlicher Veranlassung die betreffende Nachricht vom
den seiner Inauguraladresse Ostern

a Suchestow geb. Kuhmerker

Verheiratung hat am 28. Oktober 1925 in Drohobycz
sich.
1925, am 21. Oktober 1925.



**BAZANT OD RADZIWIŁŁA DLA
CHOREGO SYNKA P. SUCHESTOW.**
Drohobycz. — Syn Jeanetty Suche-
stow, narzeczonej ks. Radziwiłła, 8-letni

„Polmer”, Polska Fabryka
i Wyrobów Metalowych W
razju, S-ka Akc. (1885),
te Lampen-, Laternen- und
Fackelwerk.

Wiera Meniok: „Zmierzch będzie zapadał”, albo Historia Bianki

Pewnej wiosny, która potrafiła czytać swój horoskop na wszystkie sposoby i nikt nie miał jej tego za złe, za szklanymi drzwiami białego lukrowanego wnętrza cukierni po raz pierwszy skrzyżowały się ich horoskopy – Bianki, która przy ladzie cukierni jadła ciastko z kremem, i Józefa, który tego wiosennego wieczoru z ojcem i panem fotografem wpadł do tej samej cukierni. Niby nic niezwykłego – często wpada się do ulubionej cukierni na ciasteczko. Ale tym razem właśnie było niezwykle. Józef po raz pierwszy ujrzał Biankę – była „w białej sukience, smukła i kaligraficzna, jakby wyszła z Zodiaku”. Dopiero później się okaże, że rzeczywiście wyszła z Zodiaku, a nie ze swej willi – jednej z najpiękniejszych w mieście, i nie z tego miasta wyszła – była w nim obca, była inna, i tej tajemnicy nie udało się odgadnąć do końca. Ale to dopiero później, a teraz tylko dzwiczące szklane drzwi cukierni, przez które przechodząc, Bianka i Józef na razie nie zgadują swego losu we „wczesnym gwiezdny aspekt”. Wczesna gwiezdna noc i jej świecące zygzyki na szybach, białe wnętrze cukierni, biała sukienka Bianki – wszystko to świetnie dałoby się ująć na pięknym czarno-białym zdjęciu. Na szczęście jest pan fotograf, ale Bianka nie odwróciła się, stojąc przy ladzie, jakby nie chciała pozować. A pan fotograf przydał się jedynie do tego, żeby razem z ojcem Jakubem wziąć między siebie przysypiającego Józefa – zmęczonego długim powrotem do domu przez odległe przedmieście, a może półsennie marzącego o kolejnym spotkaniu z Bianką. I te jego marzenia sennie, które być może go ogarniały jak dziecko, gdy usnął na rozłożonym na ziemi płaszczu ojca, spełniły się. Ale spełnienie to nie było wcale czymś na kształt mniej lub bardziej typowego, namiętnego *love story*. Było czymś zupełnie innym, kiedy mówi się „rzeczy najsłodsze, najcichsze i najsmutniejsze”, po czym nie ma już żadnej pociechy, tylko zapadający zmierzch. Były to na dodatek te marzenia sennie, które na niewielkiej, wydawałoby się, odległości zamieniły się w sny kryminalne, za które Józef został oskarżony i aresztowany. Ale o tym za chwilę.

Józefa studium Bianki staje się jakby studium wiosennego zmierzchu. I cała miłość Józefa zmierza w stronę zmierzchu, chyli się ku zachodowi. Zagadkę cudownej Bianki, która codziennie o tej samej porze wchodzi z guwernantką w aleję parku i można ją obserwować z wielkim zachwytem i namiętnością, Józef studiuje z uporem i zaciekleścią, ale też z rozpaczą, bo jedno tylko głębokie spojrzenie jej pięknych oczu przeszywa go na wylot, i on doskonale wie, że Bianka zna wszystkie jego myśli od początku. A czy on coś wie o jej myślach?

Raczej nie, ale próbuje się dowiedzieć, nie przypuszczając, że jego próby spełzną na niczym i doprowadzą go do szafu i obłędu. Ale próbuje jednak – oddając się cały bez granic do jej dyspozycji – aż do ostatniej kropli krwi, tak bardzo pragnąc, by mogła na niego liczyć. I ona liczy na niego, albo tylko udaje, że liczy, kiedy nie przywiązuje większej wagi do jego żarliwych odkryć w jej zawiłanej genealogii i – leżąc w erotycznej pozie na swym wytwornym łóżku – pewnej nocy zamarginesowej najpierw rozplómi swe policzki i uroczco rozchyli usteczka, żeby wkrótce wprost już powiedzieć do całkowicie zagubionego Józefa: „Uczyn to... Staniesz się jednym z nich”. Tej tylko prośby udało się doczekać Józefowi, ale wołał zostać śmieszny i niezłomny ze swoją wiernością i ze swoją misją, jak ona o nim stwierdziła. I cóż, po swoim spełnił tę swoją misję – misję oddanej i bezgranicznej miłości do Bianki. I to już nieważne, że nie wystrzelił jego pistolet schowany głęboko w zanadrzu – nie wystrzelił w obronie Bianki, w walce o to, by nie została porwana. Musiała przecież zostać porwana, bo była księżniczką.

Więc kim była Bianka i skąd ten zmierzch, który nieuchronnie zapada, gdy tylko zaczyna mówić o czymś najważniejszym? Była Infantką i Mesjaszem jednocześnie. To ona – księżniczka, dziedziczka tronu Habsburgów – sprawia, że zwykle prowincjonalne miasteczko zamienia się w miasto magiczne, miasto zawierające sensy ostateczne i gwałtownie wniebowstąpione. Dzięki temu „kobiecu Mesjaszowi” Józef odnajduje własny sens pierwotny i ostateczny, który otrzymał na samym wstępie życia i o którym zapomniał, żeby po długich latach w wielkim olśnieniu znowu go odkryć i z nim się zjednoczyć już na zawsze – bez żadnej szansy, co prawda, by kiedykolwiek zrozumieć go od początku i do końca. Dlatego właśnie Józef nigdy nie rozumiał Bianki do końca, nigdy nie rozszyfrował jej tajnego rodowodu, a tylko „uchylił rąbka tajemnicy”. I to akurat może wydawać się smutne. I stąd ten zmierzch, który zapada.

Pisać o miłości Józefa do Bianki – to jakby jednocześnie pisać o miłości Schulza do wszystkich kobiet, które były w jego życiu najważniejsze. To jakby pisać o jednolitej wizji miłości Schulza do kobiety – kobiety, która w jego wyobraźni jest Infantką i Mesjaszem właśnie – właściwie jest i nie jest jednocześnie, bo tak naprawdę nie wiadomo, czy istnieje w postaci materialnej i czy w takiej postaci w ogóle musi istnieć. Jest Infantką, a więc nigdy nie uda się jej uciec przed zagrożeniem porwania. Jest Mesjaszem, a więc nigdy nie uda się jej przekroczyć granicy cierpienia. Ale jeszcze jest Kobieta – jednak Kobieta, istniejącą naprawdę w swej niezaprzeczalnej materialności, wykraczającą poza kategoryzację porwania i cierpienia i spełniającą się co chwila w namiętnościach, uczuciach i aktach erotycznych.

Więc jest jednak Bianka Kobieta. Tak, nie ulega to wątpliwości. W swojej nieugiętej erotycznej kobiecości ona jest „cudownie zgodna ze sobą” i „wypełnia bez reszty swój program”. Ten tylko program wypełnia bez reszty, bo dwa pozostałe – książęcy i mesjański – cały czas są wypełnione jakby nie do końca,

pozostawiają w sobie luki dla niej samej, a tym bardziej dla Józefa, który nie przestaje dziwić się temu, że „można tak po prostu być Bianką, bez żadnych sztuk i bez żadnego natężenia”.

Dla Józefa niezwykłym wyrazem erotyczności Bianki jest nawet spierzchła skóra na jej kolanach. Ten element cielesności Bianki wprowadza go w dręczące sprzeczności, ponieważ poza jej cielesnością – „powyżej i poniżej” – jest już jedynie „transcendentne i niewyobrażalne”. Tutaj właśnie – czyli poniżej i powyżej cielesności – kryje się sekret Bianki i pułapka na każdego, kto zechce ten sekret odgadnąć i kontemplować, a więc dla Józefa w pierwszej kolejności. Okazuje się całkiem nieprzypadkowo, że jedynie cielesność Bianki z całym jej erotyzmem są do jego dyspozycji – a że nie chce tej cielesności poznać i przyjąć w całości, uporczywie zmierzając ku temu, co „poniżej i powyżej”, co jest w głębi i w niebieskości Bianki – stanie się ta niechęć jego dramatem. I to w końcu nie Bianka go zawiodła i nic się nie popsuło „w samym sednie wiosny”, jak próbuje w którymś momencie narzekać, tylko on sam siebie zawiódł, licząc na poznanie książęcej głębi i mesjańskiej niebieskości kobiety w zupełnym oderwaniu od jej ziemskiej cielesności. A ona jednak przede wszystkim (i mimo wszystko) była Kobietą, a więc nawet jeśli liczyła na Józefa, to musiała zrezygnować z jego idealnego planu, oddając przewagę Rudolfowi.

To przykre, że w najbardziej dramatycznym momencie całkowitego poświęcenia się Józefa dla Bianki zwyciężył Rudolf – zwyciężył mimo wszystko, mimo że tak naprawdę nie był adeptem Księgi jako jedynej prawdy istnienia, a tylko jej przeciętnym stróżem. Józef natomiast był prawdziwym adeptem Księgi. Księga była mu przeznaczona, a więc uwierzył, że Bianka – niewątpliwie będąca jej częścią – też była mu przeznaczona. Stało się jednak inaczej. W swoim studium Bianki i w swojej miłości do Bianki Józef wreszcie musiał dojść do podstawowego pytania i spróbować na nie odpowiedzieć: „Czy Bianka została porwana, czy też zwyciężyło w niej niskie dziedzictwo ojca nad krwią matki i nad posłannictwem, które nadaremnie usiłował jej zaszczerpić?”. Mimo że w momencie zadawania samemu sobie tego pytania możliwe są trzy odpowiedzi, Józef dochodzi do wniosku, że prawidłowa jest odpowiedź środkowa, jakby znajdująca się pomiędzy „powyżej i poniżej”, czyli na ziemi, a więc odpowiedź na korzyść kobiecej cielesności Bianki. Tak, wygląda na to, że zwyciężyła w niej krew Pana de V., a książęcej krwi matka na zawsze już została widmem w jesiennym parku przy sadzawce z opadłymi liśćmi. W gruncie rzeczy Bianka nie została porwana, ponieważ sama wybrała Rudolfa, który trzyma ją za rękę i gotów jest „wyjść na spotkanie” z rywalem-marzycielem, a więc waleczne popędy Józefa wyglądają żałośnie – zmuszony jest rozpuścić całe swoje panoptyczne wojsko. Niespełnienie idei porwania odzwierciedla niespełnienie Bianki w roli Infantki. Wobec posłannictwa, które Józef usiłował jej przypisać, też zdystansowała się wyraźnie, opuszczając miasto razem z Rudolfem. Nie zdecydowała się na cierpienie, nie wybrała spełnienia swej misji tak, jak chciał tego Józef

– nie zdecydowała się na bycie razem z nim i cierpienie razem z nim. Nie zdecydowała się na odegranie roli Mesjasza, którą dla niej przygotował los. Zwyciężyła w niej Kobieta, a Kobieta widocznie nie była częścią Księgi i częścią przeznaczenia Józefa. Został on zwyciężony, ponieważ jego niebiańska Bianka wolała zostać Kobietą. I została erotyczną, cielesną Kobietą, ze „słodkimi oczyma” „jaszczurki wijącej się pod kołdrą”, coraz wyraźniej wykazującą „zdradę najświętszej misji”.

„Własna reżyseria” Józefa, którą – jak sam przyznaje – usiłował narzucić tej wiosnie, podkładając „pod jej nieobjęty rozkwit własny program”, okazała się nieudolna. Zresztą sam od początku znał swój los, więc po totalnej porażce własnych ambitnych planów wobec Bianki dramatycznie stwierdza, że jest Ablem, którego ofiara miła jest Bogu, „ale Kain zawsze zwycięża”. Z tego zmierzchu wiosennego, który od początku towarzyszył miłości Józefa do Bianki, wyłonił się Kain – nieoczekiwanie i w jeszcze bardziej nieoczekiwanej postaci – Rudolf przecież ani trochę nie dorównuje Józefowi siłą wyobraźni i ofiarnością dla idei. To smutne, że idea Józefa zbankrutowała „na całej linii” i że z powodu tego bankructwa on – też „na całej linii” – odczytuje akt swej abdykacji dla Bianki i składa rezygnację na ręce Rudolfa. Oto jest urzeczywistniony obłęd Józefa, do którego Bianka go doprowadziła. Finalizacją tego obłędu jest aresztowanie Józefa oskarżonego o swoje sny. Snem najbardziej kryminalnym zaś była Bianka – Bianka, która zrezygnowała z perspektywy Infantki i Mesjasza hołubionej w niej przez Józefa, która nie chciała przyjąć jego ofiary, a teraz – z całą empatią zwykłej sentymentalnej kobiety – powiewa chusteczką na pożegnanie niewinnie oskarżonego, odpływając na pokładzie od miejsca, w którym potencjalnie mogła być Infantką i Mesjaszem, opuszczając jedyne miejsce, w którym urzeczywistniała się miłość Józefa. A oskarżonemu Józefowi pozostaje tylko stwierdzić: „Po raz ostatni ujrzałem Biankę”. I na tym koniec historii ich miłości. Nie sposób nie powrócić w tym miejscu do jej początku – początku zapowiadającego zupełnie inne losy obu zakochanych: „Wtedy ujrzałem po raz pierwszy Biankę. Stała profilem przy ladzie z guwernantką, w białej sukience, smukła i kaligraficzna, jakby wyszła z Zodiaku”. Wtedy już jednak pojawił się jakiś ukryty smutek, jakiś zmierzch nieznanych i niepewnych linii ich miłości. Należy czytać z Zodiaku, żeby zrozumieć, że ich losy już na samym początku „spotkały się i rozwiły obojętnie”. Ale to wielka odwaga czytać z Zodiaku, jeśli się nawet umie. I to wielka rezygnacja – jeśli się umie i jeśli się naprawdę kocha – nie spróbować zmienić złej zapowiedzi. Józef naprawdę kochał Biankę i umiał czytać Zodiak. Dlatego spróbował zmienić wróżbę. Spróbował i przegrał. Dlaczego? Czy rzeczywiście tylko z powodu z góry narysowanych linii zodiakalnych?

O co tak naprawdę chodzi z tą niespełnioną misją i zbankrutowaną ideą Józefa? Wiadomo, że chodzi tylko i wyłącznie o Biankę. Ale co poza tym, że zwyciężyła w niej Kobieta nad Infantką i Mesjaszem, jeszcze tu się kryje? Kryje

się prawdopodobnie to, że zwycięstwo Kobiety wyzwoliło w Biance Demona – tego, który doprowadził Józefa do obłądu, jego ideę najwyższą do całkowitego bankructwa, a jego miłość do nieustannie zapadającego zmierzchu. Da się to udowodnić, rekonstruując dynamikę obserwacji Bianki przez Józefa. Da się to zrozumieć, skupiając się nad kluczową wypowiedzią Józefa, kiedy on – w momencie uwolnienia najbardziej autentycznego uczucia do Bianki – musiał z żalem stwierdzić: „Nie będzie już żadnej pociechy. Zmierch będzie zapadał”.

Co więc ujrzał Józef w swej ukochanej Biance, która – niepodejrzanie jakby i nieuchwytnie – coraz bardziej zamieniała się w Demona? Oto pierwszy przypadek, kiedy jej szlachetna i nigdy nieustępująca innym kolorom biel zamieniła się w szarość – tak naprawdę groźną, chociaż udającą łagodność: „Bianka jest cała szara. Jej śniada cera ma w sobie jakby rozpuszczoną ingrediencję wygasłego popiołu. Myślę, że dotknięcie jej dłoni musi przekraczać wszystko wyobraźalne”. To przekroczenie wszystkiego wyobraźalnego nie wróży nic dobrego. Dalej musimy stwierdzić, że Bianka – chcąc tego czy nie – swoim wyglądem i zachowaniem prowokuje, by dostrzec w niej jeszcze inną energię, niż tylko „dumą własną, czy tryumf zasad, którym uległa”, bo „oczy jej są podkrążone i mają wilgotny gorący żar w sobie i tę nieskorą do rozrzutności celowość spojrzeń, która nie chybia”. Erotyczny gorący żar oczu mógłby pozostać atutem jej kobiecości, gdyby nie ta nieomylna demoniczna celowość spojrzeń. Takim spojrzeniem potrafi przewidzieć każde pytanie Józefa – i odpowiedzieć na każde pytanie bez jego zadawania. Czyżby nie demoniczną moc posiadała Bianka, potrafiąc na każde niezadane pytanie odpowiadać „jednym głębokim, zwięzłym spojrzeniem”? Ona jakby z góry wie o wszystkim, ale jej wiedza nie jest w niej błogosławiona, albowiem budzi w niej smutek wyobcowania od tego, co naturalne, „pozbawiając ją radości”, mimo że obdarza „nietykalnością, jakąś wyższą wolnością znalezioną na dnie dobrowolnego posłuszeństwa”. Bianka jest posłuszna wyzwolonemu w niej Demonowi, o czym ona raczej nie wie, ale w końcu się okaże, że to prawda, bo inaczej nie zawiodłaby Józefa ani siebie samej i nie nagrodiłaby Rudolfa przywilejem bycia ze sobą.

Oto kolejny przykład spostrzeżenia Bianki przez Józefa, kiedy jej maksymalnie rozkwitły erotyzm nagle zamienia się w bolesne odczucia: „Jej biała sukienka [...] leży jak rozchylony kwiat na ławce. Wysmukłe nogi o śniadej karnacji przełożone są z niewymownym wdziękiem przez siebie. Dotknięcie jej ciała musi być aż bolesne od skupionej świętości kontaktu”. Jaki mógł być kontakt cielesny z Bianką, Józef się nie dowiedział, bo być może nieświadomie nie poddał się wpływom demonicznym, mimo że Bianka usiłowała, by to uczynił. Sam Józef stwierdził zresztą, że jej piękność wraz z odległością przybiera inne kształty i przestaje być radosna, lecz odwrotnie – „staje się bolesna, nie do zniesienia i ponad wszelką miarę”.

Józefowi nie przyszło doświadczyć erotycznej kobiecości Bianki, ale przyszło mu doświadczyć demonizmu jej kobiecości. Jedno i drugie jej oblicze –

Kobiety i Demona – nie mieszczą się w upragnionej przez niego perspektywie „powyżej i poniżej”, pozostając pośrodku, czyli na ziemi. Nie udało mu się odrodzić w Biance Infantki i Mesjasza – ona dokonała własnego wyboru.

Bruno Schulz – jak możemy się jedynie domyślać – w każdej ze swych kobiet też mógł szukać Infantki i Mesjasza. I każda z nich też dokonywała własnego wyboru. Być może on – podobnie jak Józef – w najważniejszej chwili miłości do którejś z najważniejszych dla niego kobiet też musiał stwierdzić z żalem: „Nie będzie już żadnej pociechy. Zmierzch będzie zapadał...”. Dla adeptów Schulza na zawsze tajemnicą pozostanie pytanie, która kobieta była dla niego najważniejsza. W wypadku Józefa natomiast pozostawił swoim adeptom jasność – to Bianka była dla niego najważniejszą i zapewne jedyną kobietą¹.

1 Tekst powstał na potrzeby projektu Anny Kaszuby-Dębskiej „Kobiety z kręgu Schulza” i jest jego częścią.

[archiwum]



Fotografia A

Bruno Schulz siódmy od lewej; w środku w czapeczce Janina Winnicka, nauczycielka plastyki w żeńskim gimnazjum w Drohobyczu, pozostałe osoby niezidentyfikowane.

Wymiary: 6,7 × 8,7 cm.

Własność Fundacji Terytoria Książki.



Fotografia 2

Bruno Schulz Trzeci od lewej.

Wymiary: 6,7 × 8,7 cm.

Wzdłuż dolnej krawędzi napis piórem: „Drohobycz, tydzień LOP. 2. X. 38.”

Własność Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Nr oryginału: I. 7073/2.

Fotografia 3

Bruno Schulz drugi od lewej.

Wymiary: 6,7 × 8,7 cm.

Wzdłuż dolnej krawędzi napis piórem: „Drohobycz. 2 X. 38. tydzień LOP.P.”

Własność Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Nr oryginału: I. 7073/1.



Korzyści płynące z organizowania wystaw są oczywiste dla zwiedzających. Dobre, ciekawe wystawy przyciągają publiczność, która zdobywa skondensowaną wiedzę, podaną w sposób atrakcyjny, barwny, emocjonalny, działający na wszystkie zmysły, jak w przypadku naszej ostatniej wystawy – *Bruno Schulz. Rzeczywistość przesunięta*.

W tym wypadku jednak muzeum zyskało! Otóż w dniu wernisażu dwie przeziłe panie – jedna rodowita warszawianka, druga z Gdańska, choć z rodzinnymi korzeniami w Stanisławowie. Zdecydowały się one sprzedać naszemu muzeum dwie fotografie Brunona Schulza, pochodzące z rodzinnego archiwum Janiny Winnickiej, która w latach trzydziestych XX wieku była nauczycielką plastyki w żeńskim gimnazjum w Drohobyczu, gdzie pracował również Bruno Schulz. Radość jest tym większa, że przy nadzwyczaj bogatej kolekcji prac plastycznych Schulza zbiór jego wizerunków fotograficznych jest niezwykle ubogi – tylko cztery! Jest to więc nie tylko uzupełnienie naszej skromnej kolekcji, ale również dowód potwierdzający to, co sądzi się o osobowości pisarza.

Magdalena Durko-Stępień

Kustosz Działu Dokumentacji Fotograficznej

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

Stanisław Rosiek: Nieobecna obecność

1. Trzy przypadkowe fotografie

Przypadek jest dwuznacznym przyjacielem fotografii. Obiektyw wymierzony w obiekt, który akurat zainteresował fotografa (i był celem jego akcji), nieraz przypadkiem utrwała coś jeszcze – jakąś nieplanowaną nadwyżkę widzialnego. Przekleństwo (ale też błogosławieństwo) drugiego planu. Fotografowi nieraz trudno nad nim zapanować. Rzeczywistość wdziera się w kadr poza jego kontrolą, niwecząc zamierzony projekt. Dlatego tak chętnie niektórzy pracują w przestrzeni sztucznej: w atelier z nielicznymi rekwizytami (zaledwie jakieś krzesło, stół, kolumna, malowane tło), w fotograficznym studiu, w którym możliwe jest panowanie nad światłem i światem widzialnym. Wystarczy jednak wyjść z kamerą w plener, spojrzeć przez obiektyw na nieprzewidywalny świat, by oddać się w ręce przypadku. Czasem jest to przypadek zbawienny. Gdyby nie on, nie doszłoby w 1943 roku do „utrwalenia nieobecności” Marii Komornickiej – Piotra Odmieńca Własta, przechodzącej (przechodzącego) w dalekim planie fotografii, która przedstawia inne osoby siedzące na ławeczce¹. Ale drugi plan może się też okazać miejscem rozmaitych zdarzeń, mniej lub bardziej dramatycznych – na przykład miejscem zbrodni. Fotografia – jak w *Powiększeniu* Michelangela Antonioniego – staje się wówczas przypadkowym dowodem. Ktoś został pozbawiony życia. Fotograf, nic o tym nie wiedząc, sfotografował moment zabójstwa i cień jego sprawcy. Codziennosc fotografowania nie obfituje w zdarzenia aż tak bardzo dramatyczne czy sensacyjne. Prawie zawsze jednak fotografia zawiera pewną nieplanowaną i niekontrolowaną nadwyżkę widzialnego. Pisali o tym zapewne Roland Barthes czy Susan Sontag, autorzy błyskotliwych esejów o fotografii², bo nie zauważyć tego niepodobna. Nieustanne zderzanie się obmyślonego wcześniej projektu i przypadku, do którego należy ostatnie słowo, wydaje się bowiem niezbywalną właściwością fotografowania. Dzięki niej fotografia tak łatwo może przekroczyć intencje fotografa i przedstawić widzialny świat w jego nadmiarze, tak jak się ukazuje chłodnemu oku ka-

1 Pisz o tym Maria Janion w szkicu *Gdzie jest Lemańska?!*, [w:] *Kobiety i duch inności*, Sic!, Warszawa 1996, s. 238.

2 Proszę sprawdzić: R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przekł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 1995; S. Sontag, *O fotografii*, przekł. S. Magala, Karakter, Kraków 2009.

mery. Fotografia rejestruje i ocala *in effigie* nie w pełni uporządkowaną rzeczywistość.

Są to zdarzenia powszednie. Wystarczy wziąć do ręki pierwszą z brzegu fotografię, by odnaleźć w niej drugi plan znaczeń, a często także – najczęściej w drugim planie – fragment świata, który nie był celem fotografa, a który mimo to został na niej utrwalony. Nie powinno się jednak mylić znaczącego z widzialnym. Czym innym jest bowiem intencja przekazania czegoś *fo to g r a f i ą*, a czym innym pokazania *n a f o t o g r a f i i*. W obydwu wypadkach jednak możliwa jest jakaś rewizja pierwotnego zamiaru fotografa – znaczeniowa i wzrokowa korekta. Drugi plan staje się wówczas pierwszym, znaczenie peryferyjne – głównym.

Sprawdźmy to na pewnym przykładzie.

Dnia 2 października 1938 roku obyło się spotkanie członków oddziału Ligi Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej działającego przy gimnazjum żeńskim w Drohobyczu. Znalazł się tam fotograf, który robił zdjęcia. Dwa z nich znajdują się obecnie w posiadaniu Muzeum Literatury w Warszawie, jedno jest własnością Fundacji Terytoria Książki. O innych nic nie wiadomo. Poprzestańmy więc na tych trzech, oznaczonych dla porządku literami A, B i C.

2. Deskrypcje

Zdjęcie B jest dla fotografa najważniejsze. Nareszcie prawie wszyscy stanęli twarzą do obiektywu. Wiedzą, że są fotografowani. Pozują. Na chwilę przerwali rozmowy. Zastygli w oczekiwaniu na trzask migawki i „dziękuję” fotografa. Zdjęcie już gotowe. W jego centrum stoją dwie młode kobiety – oznaczmy je cyframi 1 i 2. Są przyjaciółkami. Razem wynajmują w Drohobyczu pokój. Obydwie pracują jako nauczycielki w szkole. Znamy nawet ich nazwiska. Ta w jasnym płaszczu z berecikiem na głowie to Janina Winnicka. W drohobyckim gimnazjum dla dziewcząt uczy plastyki (umrze w Gdańsku w wieku dziewięćdziesięciu siedmiu lat). Obok po stronie lewej – jej przyjaciółka, Stefania Turaj, córka Józefa (w 1956 roku odbierze z rąk Przewodniczącego Rady Państwa Aleksandra Zawadzkiego brązowy krzyż zasługi³). Są tego samego wzrostu, równie ładne, elegancko ubrane, pewne siebie, rozluźnione. Wydają się osobami centralnymi w fotografowanej grupie. Nie tylko dlatego, że stoją pośrodku fotografii. Ciążą ku nim inne osoby ze zdjęcia. Niektóre w sposób dosłowny. Prawe ramię mężczyzny oznaczonego cyfrą 3 przywiera do lewego ramienia kobiety 1. Twarz mężczyzny 8 wdziera się między ich twarze. Z kolei dłoń mężczyzny 10 spoczywa na ramieniu mężczyzny 3, jakby chciał powstrzymać go przez zbyt dużą poufałością z kobietą 1. Ale czy istotnie taki miał zamiar? Któż

3 Uchwała Rady Państwa z dnia 18 kwietnia 1956 roku nr 0/190, „Monitor Polski” 1956, nr 97, poz. 1062, s. 1110.

dzisiaj potrafi powiedzieć, co łączyło tych mężczyzn. Do grupy centralnej trzeba zaliczyć również kobietę 4. Jest nieco wyższa niż tamte dwie (1 i 2), ale sprawia wrażenie istoty tego samego gatunku. Jest równie jak tamte pewna siebie i elegancka. Na głowie ma gustowny kapelusz, w lewej dłoni rękawiczki, prawa dłoń spoczywa w kieszeni jasnego palta. Do tej samej grupy należy także kobieta 5, tyle że włączona jest w inną relację międzyosobową. Zwraca się do kogoś poza kadrem. Podobnie – mężczyzna 13. Plan drugi tworzą (licząc od lewej) wspomniana już kobieta 14 oraz mężczyźni: 12, 6, 7, 9 i 11. Nie wchodzi oni w relacje z innymi. W chwili robienia zdjęcia wpatrują się w obiektyw aparatu fotograficznego.

Zdjęcie C pokazuje, co zdarzyło się później. Kobieta 1 i mężczyzna 3 rozmawiają – świat przestał dla nich istnieć. Mężczyzna 10 (ten, który trzymał 3 za ramię) zniknął. Wyszedł poza kadr – a więc dla nas w niebyt. Kobieta 4 przygląda się z uśmiechem rozmawiającej parze, choć sama w rozmowie nie uczestniczy (prawą dłoń wyjęła z kieszeni, w lewej nadal trzyma rękawiczki). Mężczyzna 6 patrzy w tym samym kierunku, wyraźnie zainteresowany rozwojem zdarzeń. Mężczyzna 7 założył na głowę kapelusz i obrócił się do obiektywu profilem. Zdaje się, że rozmawia z mężczyzną 8, który zniknął za plecami 3 – dostrzec można tylko jego ramię. Mężczyzna 9 zapalił papierosa i obrócił się w stronę mężczyzny 11. Prawdopodobnie rozmawiają. Natomiast kobieta 5 przerwała rozmowę z kimś spoza kadru i teraz patrzy w kierunku fotografa. Mężczyzna 12 stoi podobnie jak poprzednio, na wprost obiektywu (na głowie kapelusz, w klapie wpięty znaczek, który można dostrzec dopiero teraz, gdy kobieta 4 przesunęła się nieco w stronę pary 1 i 3). Tylko on się nie poruszył i wygląda dokładnie tak samo jak na poprzedniej fotografii.

Zdjęcie A pokazuje, co było wcześniej. Kobiety 1 i 2 – jak zwykle – razem. Obok nich kobieta 4, która razem z mężczyznami 3, 6, 7 i 10 utworzyła krąg. O czymś rozmawiają, lecz nie słychać o czym. Kobieta 5, patrząca na zdjęciu B poza kadr, znajduje się teraz na pierwszym planie z mężczyzną 14, którego dotąd nie było (starszy, łysiejący, w okularach, z laską zawieszoną na lewym przedramieniu – pali papierosa). Najwyraźniej pozują. Zza jego pleców wygląda jeszcze jedna kobieta (oznaczmy ją liczbą 17). Bardziej w głębi stoi mężczyzna 18 – więcej niż połowa jego twarzy znalazła się poza kadrem. Odnotować należy jeszcze mężczyznę 13. Zdjęcie A pokazuje, że przez cały czas, odwrócony tyłem do fotografowanej grupy, patrzył na mężczyzn znajdujących się kilka metrów dalej. Podobnie jak mężczyzna 20, o którym dotąd nie było mowy. Podobnie jak o mężczyźnie 19.

A gdzie był wówczas mężczyzna 12?

Gdy wyczerpiemy wzrok, dostrzeżemy na zdjęciu A zaledwie fragment jego twarzy. Pozostała część przysłania głowa mężczyzny 3. Fotograf ustawił kamerę na miejscu, z którego nie był on dobrze widoczny. Ale i to, co widzimy, wystarczy, by stwierdzić, że na zdjęciu rozpoczynającym całą sekwencję stoi on w tym samym punkcie przestrzeni, w tej samej pozycji, z tym samym wyrazem twarzy, co



na zdjęciach następnym. Mężczyzna 12 zawsze był poza – poza fotografowaną grupą, poza relacjami interpersonalnymi, poza sfotografowanym życiem.

Znamy nazwisko tego mężczyzny. Jego twarz, ledwie widoczna na zdjęciu A, stanie się ikoną literatury XX wieku. Mężczyzna 12 to Bruno Schulz.

3. Konteksty

Seria zdjęć, zrobionych przed wielu laty w Drohobyczu, a teraz po raz pierwszy publikowanych, potwierdza i wzmacnia nieraz już stawianą tezę o małej ekspansywności społecznej Schulza. Stanisław Barańczak pisał o tym tak: „swoją wiedzę, jak wyglądał Schulz, zawdzięczamy w o wiele większej mierze [...] autoportretom niż kilkunastu amatorskim i niezbyt ostrym fotografiom, jakie mamy do dyspozycji. Na tej garstce ocalałych zdjęć twarz Schulza ukazuje się w osobliwie niezmienny sposób: ujęta pod szczególnym kątem, w dziwnym skrócie perspektywicznym, tak jakby podnosił nieśmiało wzrok ku kamerze z jakiejś unizonej, zgiętej pozycji ciała – z klęczek? (Tak można bu sądzić przez analogię do pozycji ciała *alter ego* Schulza w grafikach w rodzaju *Dedykacji* czy *Xięgi bałwochwalczej*). Jego głęboko osadzone oczy kryją się, jak gdyby ze skrępowaniem, pod wydatnymi, nieomal małpimi łukami brwiowymi. Na tych zdjęciowych portretach twarz Schulza wydaje się ilustracją z podręcznika psychologii, eksponatem kompleksu niższości i chorobliwej introwersji, jeśli nie wręcz autyzmu. To samo dotyczy zdjęć zbiorowych. Na każdej z tych tuzinkowych pamiątek po skądinąd niewinnych towarzyskich wydarzeniach Schulz sprawia wrażenie, jakby z najwyższym trudem powstrzymywał atak lękowy: skrępowana dynamika jego rysów i sylwetki stawia nam przed oczami kogoś, kto niejako wycofuje się w głąb siebie i jednocześnie całą postacią ciąży w milczącej panice w stronę tła lub rogu kadru, choćby nawet w rzeczywistości znajdował się w jego środku”⁴.

Z całą pewnością Barańczak – choć na fotografii patrzy wnikliwie i wiele widzi – to jednak w swoich medycznych interpretacjach idzie za daleko. Nie zauważa, że niebezpiecznie zbliża się do pozycji Artura Sandauera (którego skądinąd nie ceni) i jego tezy o chorobliwym masochizmie Schulza⁵. Poprzestańmy jednak na tym, co widzialne i widoczne, bez ryzykownych diagnoz psychiatrycznych⁶. I tak tego wiele. Może nawet zbyt wiele.

4 S. Barańczak, *Twaz Brunona Schulza*, [w:] *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak, Wydawnictwo FIS, Lublin 1992, s. 27.

5 Por. zwłaszcza: A. Sandauer, *Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin (Próba psychoanalizy)*, [w:] tegoż, *Zbrane pisma krytyczne*, t. 3, PIW, Warszawa 1981, s. 614–635.

6 Pyta mnie Piotr Sitkiewicz: „Dlaczego?”. Odpowiadam: bo te diagnozy sprowadzają nieznanego do znanego, indywidualne do typowego. Wystarczy powiedzieć – jak Sandauer – „ecce masochista”, by udaremnić hermeneutykę, która chce (i powinna) rozumieć poza wszelką taksonomią.

Na żadnej chyba spośród znanych nam fotografii Schulz nie był tak bardzo wycofany i ukryty, tak daleki i niedostępny – jakby nieobecny. A przecież spotkanie 2 października 1938, niespełna rok przed wybuchem II wojny światowej, miało być manifestacją wspólnoty i świętem wspólnoty – tej patriotycznej wspólnoty, która wszem i wobec demonstrowała gotowość obrony siebie samej (obywateli Państwa Polskiego) i swojego miejsca na świecie (ziemi ojczystej). Ramy organizacyjne tej manifestacji utworzyła Liga Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej, organizując w Drohobyczu doroczny „tydzień lotniczy i przeciwgazowy”.

Ta paramilitarna organizacja powstała w 1928 roku z połączenia Ligi Obrony Powietrznej Państwa i Towarzystwa Obrony Przeciwgazowej. Jej głównym celem była popularyzacja lotnictwa i obronności, a poprzez to realizacja programu „wychowania państwowo-obywatelskiego”. Sławomir Czerwiński, w latach 1929–1931 minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego, formułował ten program tak: „Pojęcia obywatelskich obowiązków wobec państwa powinny przenikać do duszy młodzieży drogą możliwie naturalną i nie tylko na tak zwanych godzinach jakiegoś jednego specjalnego przedmiotu nauki, ale w najróżnorodniejszych momentach i okolicznościach pracy szkolnej i życia szkolnego w ogóle”⁷. Tak szeroką przestrzeń wychowania państwowo-obywatelskiego zagospodarowywały w szkole także: Liga Morska i Kolonialna, Koło Krajoznawcze, Polski Czerwony Krzyż, harcerstwo. Jednak to właśnie Liga Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej była organizacją najbardziej masową. W 1938 roku liczyła prawie dwa miliony członków w całej Polsce, działających w kilkunastu tysiącach kół i oddziałów.

W gimnazjum drohobyckim, w którym Schulz pracował, koło LOPP powstało 12 listopada 1931 roku i liczyło początkowo 480 członków (na 562 uczniów). W roku szkolnym 1935/1936 do koła należeli już wszyscy uczniowie gimnazjum⁸. Opiekunem był profesor Walery Brach, zarazem wiceprezes Obwodowego Komitetu LOPP – a przy tym nauczyciel łaciny. Schulz, jako gimnazjalny profesor, nie należał do koła młodzieżowego. Z całą pewnością nie prowadził też przeznaczonych dla uczniów gimnazjum kursów obrony przeciwpowietrznej i przeciwgazowej, ani kursu latania na szybowcach, choć kto wie, czy – jako „zawodowiec pracowni do nauki zajęć praktycznych i gabinetu rysunkowego” – nie był owym „profesorem robót ręcznych” wspomnianym w *Sprawozdaniu dyrekcji*, który dla trzecioklasistów zorganizował w roku 1935 kurs modelarstwa lotniczego⁹. Trudno też zgadnąć, czy 5 czerwca 1931 roku

7 S. Czerwiński, *O nowy ideał wychowawczy*, Biblioteka „Zrębu”, Warszawa 1932, s. 87.

8 Informacja na podstawie: *Sprawozdanie dyrekcji Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczcu za lata szkolne 1929/30, 1930/31 i 1931/32*, Drohobycz 1932.

9 *Sprawozdanie dyrekcji Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczcu za rok szkolny 1935/36*, Drohobycz 1936, s. 28. Wiemy, że w 1936 roku Schulz był na płatnym urlopie.

był świadkiem pochodu młodzieży, która w maskach gazowych przemaszerowała ulicami Drohobycza¹⁰.

W uroczystościach jubileuszu dziesięciolecia powstania LOPP Schulz – jak pokazują odnalezione zdjęcia – z całą pewnością wziął (bierny) udział. Czy mógł tego nie zrobić? Wydaje się, że jako profesor gimnazjum nie miał wielkiego wyboru. Obecność na tego rodzaju uroczystościach dla urzędników państwowych jest zwykle obowiązkowa. Co więcej – podobnie jak inni Schulz poddany tam został swoistej stygmatyzacji. Na fotografii B widać dość dokładnie jakąś jasną okrągłą plamę na klapie jego płaszcza. Podobne odnalezć można łatwo na klapach kilku innych osób z fotografii. Wszyscy oni udekorowani zostali prawdopodobnie jedną z wielu odznak organizacji. Którą? Trudno powiedzieć. Być może w klapę Schulza wpięto okrągłe godło LOPP-u, być może odznakę z mosiądzu o średnicy dwudziestu trzech milimetrów, wybitą z okazji dziesięciolecia istnienia organizacji. Tak czy inaczej, dzięki temu aktowi stygmatyzacji autor *Sklepów cynamonowych* symbolicznie został włączony do wspólnoty, w której – jak widzimy – nie potrafił i nie chciał się odnaleźć.

Schulz z fotografii zrobionych w Drohobyczu 2 października 1938 roku mógłby stać się symbolem skrajnego wyobcowania – alienacji doskonałej. Jego pozycję wyznaczyła konieczność bycia i niemożność (współ)bycia. Nie jest więc „eksponatem kompleksu niższości” (jak chce Barańczak), nie kieruje nim „marzenie [...] o samounicwstwie”¹¹ (Sandauer). Schulz konstytuuje się poza wszelkimi społecznymi odniesieniami. Zerwanie i dystans – to zasady jego istnienia. Tylko tyle (aż tyle) mówią te fotografie.

Lecz z drugiej strony patrząc – mówią one dobitnie: nikt spośród sfotografowanych dwudziestu osób Schulzem się nie interesuje, nikt nie inicjuje kontaktu, nie wciąga go do rozmowy. Fotografie nie odnotowują żadnej akcji ani interakcji. Wokół Schulza panowała pustka interpersonalna – jakby już nie żył. Kobieta 1, zawsze w centrum (na trzech fotografiach, więc i w życiu), po latach powie córce, że Schulz się izolował, że „był dziwakiem, a nawet wariatem”. Od takich lepiej trzymać się daleko.

Nie musimy, a nawet nie powinniśmy powtarzać gestu współczesnych Schulza. Nieważne stają się dawne towarzyskie i społeczne hierarchie sfotografowanych osób. Kto jest dyrektorem gimnazjum, kto prezesem komitetu LOPP, kto nieformalną gwiazdą socjometryczną, a kto wyobcowanym nauczycielem rysunków? Nie ma to już dzisiaj żadnego znaczenia. Dla nas najważniejszy z całej sfotografowanej grupy jest ten, który napisał *Sklepy cynamonowe*. Ale tego – że pisał i co napisał – na fotografiach zobaczyć nie można.

¹⁰ Ibidem, s. 66.

¹¹ A. Sandauer, dz. cyt., s. 626.

[noty, recenzje, przeglądy]

Wei-Yun Lin-Górecka: Transpacyficzna transcendencja. O tłumaczeniu Schulza na język chiński¹

Cieszę się, że mogę zaprezentować moją drogę do Księgi – czyli jak pracowałam nad przekładem kompletu prozy Brunona Schulza na język chiński. Tym bardziej się cieszę, że mogę przedstawić tę prezentację w *ź r ó d l e* – czyli w ojczyźnie Brunona Schulza, Drohobyczu.

Zanim zacznę opowiadać o moim tłumaczeniu, najpierw chciałabym powiedzieć parę słów o moim spotkaniu z Brunonem Schulzem oraz o historii przekładów jego twórczości na język chiński. Przeczytałam *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* w angielskim przekładzie Celiny Wieniewskiej podczas studiów w Londynie. Wtedy już byłam zafascynowana kulturą polską, dzięki pewnemu polskiemu plakatowi teatralnemu autorstwa Wiktora Sadowskiego, który zobaczyłam w Edynburgu. Marzyłam o pobycie w Polsce, o czytaniu i pisaniu po polsku, języku wówczas dla mnie pięknym, egzotycznym i nieznanym. Z drugiej strony miałam różne obawy i wątpliwości: czy mogę tak po prostu jechać do kraju,

1 Wystąpienie przedstawione na V Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu „Arka wyobraźni Brunona Schulza” (Drohobycz, 6–12 września 2012) w ramach panelu: „Prezentacje tłumaczeń dzieł Brunona Schulza”. Przekład Wei-Yun Lin-Góreckiej *Sklepow cynamonowych* Brunona Schulza z języka polskiego na język chiński będzie wydany w Tajwanie w listopadzie 2012 roku, a *Sanatorium pod Klepsydrą* i cztery opowiadania rozproszone ukażą się wiosną 2013 roku; obydwie publikacje w edycji prestiżowego tajwańskiego wydawnictwa Unitas Publishing. Tekst źródłowy przekładu: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 przejrane i uzupełnione, Ossolineum, Wrocław 1998.

którego wcale nie znam, tylko dlatego, że ludzie tam malują piękne plakaty i piszą znakomite wiersze? Tym bardziej że wtedy jeszcze nie znalazłam ani jednego słowa po polsku, a słyszałam, że polski to trudny język. Już miałam schować moje marzenie do szuflady, gdy spotkałam księgę Schulza. Przeczytawszy ledwie dwie strony, poczułam tajny uścisk jego dłoni pod stołem, który nas pozornie dzielił. Kiedy skończyłam czytać, miałam silne przekonanie, że muszę jechać do Polski, nauczyć się języka polskiego i przetłumaczyć Schulza na chiński.

Poszukiwanie potencjalnego wydawcy dla książki Schulza nie należało do łatwych zadań. Jego twórczość była słabo znana w Tajwanie. Wspominano ją okazjonalnie, i nic ponadto. Na szczęście dla małego kręgu literatów i specjalistów Bruno Schulz był ważną postacią. Być może czytali go w angielskim przekładzie. Być może czytali jego opowiadania – *Ptaki*, *Karakony* i *Ostatnia ucieczka ojca* – w chińskim przekładzie Yu Muo, opublikowane w roku 1992 w czasopiśmie „Wai Guo Wen Yi” (czyli „Literatura za Granicą”), wydawanym w Chińskiej Republice Ludowej. Być może nawet czytali jego książkę w chińskich przekładach, które również ukazały się w Chińskiej Republice Ludowej – jeden autorstwa Yang Xiang-Rong w wydawnictwie New Star w Pekinie w roku 2009, drugi autorstwa Qi Ping w wydawnictwie Zhejian Wenyi w Hangzhou w roku 2011. Niestety, obydwa przekłady są wydaniem nieautoryzowanymi i w dodatku zostały przełożone z angielskiego tłumaczenia.

Moje marzenie tłumaczenia Brunona Schulza z polskiego na chiński zostałyby zapomniane, porzucone, tak jak Księga zostałaby zapomniana, gdyby Huang Chong-Kai, redaktor naczelny czasopisma „Unitas a Literary Monthly” (Tajpej), nie zwrócił się do mnie z prośbą, bym zapytała o prawa autorskie do prozy Brunona Schulza. Po kilkumiesięcznych oczekiwaniach i wielu staraniach (bezustanna korespondencja, zrobienie próbnego tłumaczenia opowiadania *Księga*) pan Marek Podstolski, spadkobierca praw autorskich, wyraził zgodę na wydanie w Tajwanie przez Unitas Publishing *Sklepów* i *Sanatorium* w moim przekładzie. I wtedy zaczęła się moja podróż w g e n i a l n ą e p o k ę.

Myślę, że komuś, kto nie zna języka chińskiego, trudno sobie wyobrazić, ile wysiłku trzeba, żeby przetłumaczyć prozę Schulza na ten język. Wynika to głównie z tego, że język polski i język chiński są zupełnie inne. Schulz lubił bawić się długimi zdaniem i nimi tworzył skomplikowany, wielopiętrowy, wielopokojo- wy labirynt. Jest to możliwe dzięki oszczędnej i precyzyjnej konstrukcji gramatyki języka polskiego, która posługuje się przypadkami, prefiksami, formą bezosobową, imiesłowami i tak dalej. W języku polskim można omijać podmiot, przestawić kolejności słów, a wszystko będzie czytelne i logiczne. Niestety, w języku chińskim tak nie wolno. Język chiński nie posiada deklinacji, nie wyróżnia liczby mnogiej i liczby pojedynczej, czasownik nie odmienia się przez czasy ani osoby. Jest to język, który ma bardzo ścisłą konstrukcję i nie może pomijać podmiotu. Długie zdania są w języku chińskim źle widziane, bo nie ma w nim czegoś takiego jak dopełniacz fleksyjny. Żeby stworzyć dopełniacz, musimy do-

dać znak „de” do rzeczownika. Niestety, ten sam znak „de” funkcjonuje też jako końcówka przymiotnikowa. Jeśli zdanie zawiera kilka dopełniaczy i parę przymiotników, to musi w nim występować wiele razy „de”, które poważnie zakłóca rytm zdania. Długie zdanie trzeba więc rozbić, a to, niestety, oznacza też rozbitcie rytmu i zmianę poetyki. Jest to jednak konieczność, wynikająca z różnic językowych. Jeśli porównamy język do architektury, język chiński jest jak tradycyjny chiński dom, szeroki, płaski, rozciągający się horyzontalnie, natomiast język polski jest jak gotycka katedra, która ciągnie się pionowo ku górze z wszystkimi swoimi sklepieniami, kaplicami, witrażami i filarami.

Dam przykład, żeby zilustrować różnicę między tekstem Schulza po polsku a moim przekładem po chińsku. W opowiadaniu *Sierpień* Schulz napisał: „A ku parkanowi kozuch traw podnosi się wypukłym garbem-pagórem, jak gdyby ogród obrócił się we śnie na drugą stronę i grube jego, chłopskie bary oddychają ciszą ziemi”. Mój przekład brzmi (w retranslacji na polski): „Tam blisko parkanów kozuch z traw podnosi się, staje się wypukłym pagórem, jak gdyby ogród obrócił się we śnie, a jego grube, chłopskie bary, wtapiając się w ziemię, oddychają w ciszy”.

W tym fragmencie oprócz zmiany stylistycznej jest też zmiana rytmiczna. W zdaniu Schulza są tylko dwa przecinki, a w moim pięć (staram się zachować w polskim przekładzie mojego chińskiego przekładu ten sam rytm). Myślę, że jest to związane z estetyką starożytnej poezji chińskiej, która opiera się na krótkich zdaniach i jest wciąż żywa we współczesnym chińskim. Warto też zauważyć, że w moim zdaniu nastąpiło przeniesienie akcentu z rzeczowników na czasowniki. W tekście Schulza są trzy czasowniki, a w moim przekładzie pięć. Przyczyną jest znowu różnica językowa. Chiński lubi czasowniki. Nasze zdania są pełne czasowników, dzięki temu są pełne ruchu i lotu. Z drugiej strony rzeczownik w języku chińskim nie funkcjonuje tak dobrze jak w języku polskim. A Schulz bardzo lubił rzeczowniki, nawet wtedy, kiedy opisywał ruch. W opowiadaniu *Ptaki* napisał: „Gdy ojciec studiował wielkie ornitologiczne kompendia i wertował kolorowe tablice, zdawały się ulatywać z nich te pierzaste fantazmaty i napełniać pokój kolorowym trzepotem, płatami purpury, strzępami szafiru, grynszpanu i srebra”. Ponieważ takie wyliczanie rzeczowników nie brzmi dobrze w języku chińskim, musiałam zmienić to zdanie, używając przymiotników zamiast rzeczowników. Mój przekład brzmi (w retranslacji na polski): „Gdy ojciec studiował grube ornitologiczne kompendia, wertował kolorowe tablice, te pierzaste fantazmaty zdawały się ulatywać ze stron, napełniając pokój kolorowymi, trzepocącymi skrzydłami oraz purpurowymi, szafranowymi, grynszpanowymi i srebrnymi piórami”.

Oprócz szyku zdań ogromną trudność w przekładzie sprawia dobieranie słów. Wielu mówi, że język chiński jest niesamowicie bogaty, niektórzy nawet uważają, że najbogatszy. Mogłabym się z tym zgodzić i temu zaprzeczyć. Język chiński jest rzeczywiście bogaty, ale tylko w pewnym ograniczonym zakresie.

Najlepszym przykładem są synonimy. W odróżnieniu od języka polskiego chiński nie ma tak dużo synonimów. Na przykład na pokój w języku polskim możemy powiedzieć „komora”, „izba”, „alkierz”, a po chińsku jest tylko jedno słowo *fang jian*. Kiedy autor używa dwóch synonimów blisko siebie albo używa ich alternatywnie, to w przekładzie tworzy się problem. Albo musimy powtarzać to samo słowo, albo używamy go tylko raz. U Schulza jest bardzo dużo pięknych, celowych, zgrabnych przykładów „powtarzania się”, co po chińsku brzmiałoby co najmniej dziwnie.

Mówiąc o p o k o j u, trzeba dodać, że słowo „pokój” ma w języku polskim dwa znaczenia: pomieszczenie mieszkalne i spokój. Jeśli autor bawi się oboma znaczeniami (na przykład jak Wisława Szymborska: „Przebiegałam zdyszana przez swoje, nieswoje niepokoje, pokoje”), to tłumacz musi wybierać jeden albo drugi sens, albo dodać coś do tego słowa (to jak montować ogon do krzesła). Ale wtedy to słowo dwuznaczne czy wieloznaczne już nie jest takie zgrabne (bo krzesło z ogonem musi wyglądać dziwnie). Innym rozwiązaniem jest dodawanie przypisu. W opowiadaniu *Wiosna* Schulz napisał: „i serce niestrudzone już znów plecie przez sen, niepoczytalne, zaplątane w gwiaździste i zawile sfery, w zdyszane pośpiechy, w księżycowe popłochy, wniebowzięte i stokrotne, wplecione w blade fascynacje, w drętwę, lunatyczne sny i dreszcze letargiczne”. Słowo „lunatyczne” ma tu zbliżone znaczenie do „niepoczytalnego”. Mogłoby być zastąpione na przykład przez „szalone, opętane”, ale Schulz użył „lunatyczne”, dzięki czemu tworzy zgrabną aluzję do „księżycowych popłochów”. Niestety, tego nie da się powtórzyć po chińsku. Słowa oznaczające „szalony” to *feng kuang* albo *dien kuang*, niemające nic wspólnego z księżycem. Musiałam w wydaniu książkowym mojego przekładu dać przypis, żeby wyjaśnić niuans tego zdania.

Bardzo duże trudności w przekładzie sprawiają również obce słowa, które pojawiają się w prozie Schulza. Wiemy, że w języku polskim jest wiele słów zaczerpniętych z innych języków, na przykład z łaciny, angielskiego, niemieckiego, francuskiego, greckiego, włoskiego, rosyjskiego, ukraińskiego. Jest to związane z kontekstem kulturowym i historycznym Polski. Kiedy Schulz opisuje fazy księżycy, używa metafory „preferansa” (rosyjska gra karciana), kiedy opisuje, jak dziecko znajduje „smoczek snu”, to używa słowa „pypka” z gwary lwowskiej. Często też wtrąca słowa i zwroty z łaciny, choćby *in folio*, *in partibus infidelium*, *incognito*... Tego rodzaju słów nie da się przełożyć na chiński, tak by zachować ich specyficzny walor. W Chinach język ma bardzo dawną ciągłość, ale to również oznacza, że w małym stopniu wpływały na niego inne kultury. Przez kilka tysięcy lat Chiny były państwem zamkniętym, a język chiński – zamkniętym językiem.

Sytuacja Tajwanu jest bardziej skomplikowana. Używany jest tu „inny język chiński”, który zachowuje tradycyjną formę zapisu znaków. Ze względów historycznych wykazuje on więcej wpływów innych kultur (amerykańska, japońska, europejskie). Dodatkowo w Tajwanie spotykają się dialekty z różnych prowincji.

cji Chin. Jednak w porównaniu z Europą to bardzo zamknięty świat, ponieważ jest wyspą. Poza tym nie mogłam pozwalać sobie zbyt często na regionalizmy, nie mogłam nadmiernie używać słów z dialektów. Po pierwsze, nie wiadomo, czy byłoby to zrozumiałe dla czytelników, a po drugie, wtedy tekst stałby się zbyt „chiński” albo zbyt „tajwański”, a nie „polski”.

Innym ubogim obszarem języka chińskiego jest kreatywność językowa, w tym powstawanie neologizmów. Tworzenie nowych wyrazów (również poetyckich) w języku chińskim jest bardzo trudne. Przede wszystkim dlatego, że chiński jest bardzo starym, rygorystycznym językiem, z ogromnym dziedzictwem i ciężarem tradycji. Szanuje się w nim cytaty oraz *cheng yu* – gotowe frazy starożytnych kanonów. Jest to i dla twórcy, i dla tłumacza wielki ciężar. Jeśli nie używa się ich, to czytelnicy mówią: „ten tłumacz/pisarz nie zna dobrze chińskiego”. Ale ich nadmierne stosowanie też nie służy tekstowi, bo wówczas brzmi on kiczowato, niekreatywnie. Trudno jest znaleźć swój język w języku chińskim – bo jest to język nieprzyjazny indywidualności i wszelkim osobliwym wymysłom. Paradoksalnie, mimo miłości do starożytności i tradycji współczesny język chiński ma problem ze słownictwem archaicznym, które nie należy do *cheng yu*. *Cheng yu* dobrze funkcjonują we współczesnym chińskim, bo poprzez nadmierne używanie dobrze zakorzeniają się w języku. Natomiast inne stare słowa wyszły prawie z użycia, a stosowanie ich w przekładzie powoduje, że tekst brzmi dziwnie – staje się ani współczesny, ani starożytny. To stwarza problem w tłumaczeniu Schulza, ponieważ w jego pisarstwie jest dużo archaiczności, słów „książkowych”, które wciąż żyją i dobrze funkcjonują we współczesnym języku polskim.

Poza wymienionymi kwestiami jest jeszcze jedno ważne zagadnienie: język chiński nie docenia prostego piękna. Jeśli tekst został napisany prostym, kolo-kwialnym językiem, to dla nas – Tajwańczyków – od razu brzmi kiepsko, nieliteracko. Najtrudniejsze do tłumaczenia są więc proste zdania i frazy, a te pojawiają się czasem i u Schulza. Na przykład wyrażenie „dobry dzień” jest bardzo trudne do przełożenia. Co to znaczy „dobry dzień”? Jak dobry? W jaki sposób? Musimy to wiedzieć. Najczęściej tłumaczymy to jako „piękny dzień”. Albo: ojciec jako krab „skacze ze stopnia na stopień”. Ale w którym kierunku? Nie możemy powiedzieć po chińsku, że po prostu skacze, bo to nie brzmi. Po polsku można powiedzieć, że ktoś je, śpi, pije, chodzi – wystarczy użyć czasownika. Ale po chińsku nie ma takiej możliwości. Trzeba powiedzieć, co je, co pije, gdzie albo jak idzie. Bardzo często, kiedy tłumaczy się coś z polskiego czy angielskiego na chiński, dodaje się tyle „przypraw”, że tekst staje się o wiele „bogatszy” (dla naszych umysłów), bardziej „literacki” (dla naszych uszu), „wyrafinowany” (dla naszych oczu), „smaczny” (dla naszego smaku) – ale to już nie jest tekst, który zawiera proste piękno, jak sztuka mięsa czy rosół z makaronem.

Chciałabym jeszcze powiedzieć o ostatniej trudności w tłumaczeniu tekstu Schulza na chiński – o różnicach kultury. Mówię o tym na samym końcu nie dlatego, że jest to mniej ważne. Przeciwnie. Myślę, że większość trudności

w przekładzie Schulza i w zrozumieniu jego tekstu polega właśnie na różnicach kultury i epoki. Przeciętnemu czytelnikowi z Tajwanu może być trudno rozumieć wybujałość i rozpustność roślin, które Schulz opisał w opowiadaniach *Pan* czy *Sierpień*, ponieważ na Tajwanie występują inne rośliny, albo są inaczej postrzegane. Łopian jest dobrym przykładem. U Schulza łopian to roślina, która „rozpanoszyła się płatami włochatych blach listnych, wybujałymi ozorami mięsistej zieleni”, a dla większości Tajwańczyków łopian to zdrowe, smaczne warzywo, którego korzeń można wykorzystać do zupy, sałatki lub innych dań. Słowo „oset” sprawia podobny problem. Oset po chińsku to *fei lian*, jednak to samo słowo stanowi też nazwę bóstwa wiatru w starożytnej mitologii chińskiej. Takie problemy można jeszcze łatwo rozwiązać, wystarczy dodać opis w tekście lub przypisy. Natomiast inne pojęcia, jak „tylna oficyna”, „kamienica”, „głęboki stół”, już są trudniejsze do rozstrzygnięcia z powodu braku ich odpowiedników w kulturze chińskiej czy tajwańskiej. Na „tylną oficynę” używałam słowa *hou xiang fang*, które odnosi się do tylnych pokojów w układzie tradycyjnego domu chińskiego. Wiadomo, nie jest to dokładnie to samo, co „tylna oficyna”, ale jest to jednak słowo najbliższe zakresem, jakie udało mi się znaleźć. Słowo „kamienica” przetłumaczyłam po prostu jako *fang zi* lub *lou fang*, co w języku chińskim oznacza „budynek zamieszkania”. To słowo nie oddaje charakteru kamienicy, ale dodawanie kolejnych przymiotników wydawałoby mi się dziwne. „Głęboki stół” przetłumaczyłam jako „duży stół”, ponieważ w języku chińskim „głęboki stół” nie brzmi dobrze, a słowo „duży stół” wywołuje wrażenie, że chodzi o stół z głębokimi szufladami.

Kiedyś, gdy kupowałam słownik Doroszewskiego (ten w jedenastu tomach), mój mąż zdradził antykwariuszowi, panu Edwardowi Śmiłkowi, że pracuję nad przekładem Schulza. Pan Śmiłek bardzo się ucieszył, ale jednocześnie zapytał zmartwiony: „Czy czytelnicy w Tajwanie będą w stanie rozumieć Schulza i jego świat?”

Czy czytelnicy będą w stanie rozumieć Schulza i jego świat? Czy potrafią wyobrazić sobie smak soku malinowego, kolor światła i nieba, dotyk sukna i filcu, koniec zimy i początek wiosny (muszę powiedzieć, że na Tajwanie praktycznie nie ma zimy, a zimowe płaszcze są raczej ozdobą)? Nie jestem w stanie odpowiadać na te pytania. Starłam się oddać w moim przekładzie aurę jego pisanego i jego świata, ale myślę, że wszyscy jesteśmy świadomi tego, że istnieją rzeczy, których nie da się przetłumaczyć, ponieważ są zbyt delikatne, nikłe, transcendentalne, jak zapach wiosennej nocy czy gwiazdzistego nieba. Są to rzeczy, które mogą autora i czytelników dzielić, tak jak ten słynny stół. Jednak jestem pełna nadziei, że pod stołem wszyscy trzymamy się tajemnie za rękę. Z taką myślą wykonuję przekład Schulza.

Bartosz Dąbrowski: „Białe plamy w schulzologii” pod redakcją Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak

Ubi leones... terra incognita

Zbiór *Białe plamy w schulzologii* zawiera materiały z międzynarodowego panelu dyskusyjnego, który stanowił część projektu *Schulzowska jesień*, zrealizowanego w listopadzie 2007 roku przez Katedrę Historii Sztuki Współczesnej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego oraz Centrum Kultury w Lublinie przy współpracy Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego imienia Igora Menioka w Drohobyczu. Bogato ilustrowana książka zawiera referaty wygłoszone w trakcie panelu, artykuły dołączone później do zbioru przez redaktorkę, a także przynosi zapis dyskusji zamykającej samo spotkanie¹.

Po syntezie *Słownika schulzowskiego* (2006) i amsterdamskim zbiorze (*Unmasking Bruno Schulz* (2009) lubelska monografia bodaj w największym stopniu przedstawia kierunki najważniejszych współczesnych badań nad spuścizną Brunona Schulza. Głównym tematem zbioru są nie tylko tytułowe „białe plamy” Schulzowskiego dzieła, ale także granice i perypetie dzisiejszej schulzologii jako dyscypliny międzynarodowej i coraz bardziej hermeneutycznie otwartej na nowe konteksty i metodologie. Z tego powodu autorzy monografii wskazują obszary szczególnie ważne dla współczesnej wiedzy o twórczości Schulza.

Warto od razu uściślić, że tytułowa metafora zbioru odwołuje się do takiego obrazu mapy i takiego rozumienia „białych plam”, w którym stanowią one część terytorium już (w pewien sposób) epistemologicznie wyznaczonego przez dotychczas prowadzone badania. W opinii Jerzego Jarzębskiego status takich „miejsc niedookreślenia” we współczesnej schulzologii polega na ich podwójnym usytuowaniu – są one jednocześnie dość dobrze zlokalizowane i zarazem tylko częściowo wypełnione. Stąd też trudno mówić w jej obrębie o „białych plamach” *sensu stricto*, ponieważ granica potencjalnie „niesystemowych” odczytań

¹ *Białe plamy w schulzologii*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2010. Dalej podaję tylko numer strony w tekście głównym. Warto dodać, że w zamykającej zbiór debacie wzięli udział literaturoznawcy i historycy sztuki, głównie autorzy zebranych w zbiorze tekstów, a także przysłuchujący się rozmowie uczestnicy.

jest wyjątkowo silnie ograniczona przez stosunkowo ustabilizowany i właśnie „systemowy” charakter całej dyscypliny. To między innymi powód, dla którego, jak zauważa inny autor zbioru, Jan Gondowicz, (prawie) każdy ze współczesnych schulzologów z reguły wie, gdzie i czego należy szukać. W tej perspektywie „nieznane” terytoria pokrywa gęsta siatka adnotacji i monogramów, dzięki którym to, co niewiadome, jest już częściowo zaanektowane lub częściowo dookreślone. Gondowicz porównuje taką sytuację do map z wypełniającymi puste pola inskrypcjami *ubi leones* („tu są lwy”) lub fantastycznymi przedstawieniami mitologicznego bestiariusza. W opinii badacza współczesna schulzologia ma jednak nader konkretne wyobrażenie „lwów” kryjących się w schulzowskim półmroku. Są to – jak wymienia autor w podsumowującej dyskusji – judaizm i żydowskość, a także sprawy polsko-żydowskie, dalej kwestia niepokojącej seksualności autora *Xięgi bałwochwalczej*, a także, jak uzupełniają pozostali uczestnicy debaty, nieznanne fakty biograficzne (związane na przykład z pobytem Schulza w Wiedniu) czy też kwestie łączące jego wczesne dzieło malarskie z problematyką obrazu obecną w jego prozie. Innymi poświadczonymi przez autorów zbioru połaciami szczególnej „sejsmicznej” aktywności, pozwalającej żywić nadzieję na możliwość tektonicznych przesunięć całego paradygmatu schulzologii, zdają się psychoanaliza i badania genderowe, stanowiące cały czas szczególny rodzaj wyzwania dla interpretatorów dzieła Schulza.

Wydaje się zatem, że lubelską monografię określić można jako rodzaj szkicowej lub fragmentarycznej mapy, obejmującej zwłaszcza trzy zasadnicze „tereny odkrywkowe” współczesnej schulzologii. Pierwszy obszar stanowią studia nad obrazem malarskim i graficznym, które podejmują także kwestię ich relacji z prozą – ranga tych badań wzrasta wraz z świadomością coraz większego znaczenia plastycznego dzieła Schulza dla całości jego *œuvre* i – jak można sądzić – ma także pewien związek ze współczesnym zwrotem ikonycznym i zainteresowaniem performatyką. Kolejnym poszerzającym się terytorium schulzologii zaświadczone przez omawiany zbiór jest obszar studiów nad judaizmem i kontekstami żydowskimi, który łączy problematykę tożsamościową i etniczną z historycznymi zagadnieniami charakterystycznymi dla kulturowego „biotopu” galicyjskiego i z zagadnieniami z pogranicza geopoetyki i urbanizmu. Trzecie i ostatnie „nieznane” terytorium monografii obejmuje tematykę seksualności i erotyzmu, skonfrontowaną zarówno z kontekstem francuskiego i austriackiego *fin de siècle*’u, jak i z filtrami współczesnej perspektywy feministycznej i genderowej.

Szczególnie intrygującą właściwością zbioru wydaje się logika wzajemnych przecięć tych obszarów i możliwość ich potencjalnego wielopoziomowego oddziaływania, częściowo zresztą udokumentowana przez poszczególne artykuły. Warto zwrócić przy tym uwagę, że wszystkie spośród wymienionych tematów stanowią pole szczególnego zainteresowania schulzologii ostatnich dwóch dekad i z tego powodu trudno uznać je za przykłady Schulzowskiej *terra incognita*.

Zagadki obrazów

Większość artykułów lubelskiego zbioru podejmuje tematykę dzieła malarskiego Schulza. Część z nich koncentruje się na biograficznych drobiazgach i niewielkich detalach, które w wypadku badań nad Schulzem odsłonić mogą jednak obszary potencjalnej odkrywczosci i oddziaływać niczym derridiański suplement. Poszerzają one także zakres wiedzy nad związkami biografii i dzieła malarskiego Schulza.

Shalom Lindenbaum w tekście *Bruno Schulz w Berlinie* przedstawia okoliczności pobytu pisarza w stolicy Niemiec (w 1920 lub 1921 roku), zajmując się głównie okresem biografii Schulza poprzedzającym podjęcie przez niego posady nauczyciela rysunków w drohobyckim gimnazjum (1924). Wedle autora młody Schulz odbył w tym czasie podróże do Warszawy, Kudowy, Berlina i do Wiednia (1923), usiłując sprzedać w tych miastach prace graficzne pochodzące prawdopodobnie z *Xięgi bałwochwalczej*. Z relacji zgromadzonych przez Lindenbauma wynika, że w tych latach autor *Sanatorium pod Klepsydrą* zamierzał zrobić karierę jako malarz (wykonał wówczas kilka olejów) i wytrwale poszukiwał nabywców dla własnych dzieł.

Lindenbaum wskazuje także na psychologiczny aspekt oddziaływania Wiednia w świadomości drohobyckiej społeczności żydowskiej. Wiedeńska metropolia była miejscem, gdzie prawie każdy z żydowskich mieszkańców Drohobycza usiłował osiąść, o czym świadczą przywołane przez autora przedwojenne pochwalne adresy ku czci cesarza Franciszka Józefa, otoczonego w mieście szczególnym kultem, a także świadectwa relacji rodzinnych łączących żydowskich drohobyczan z ich rodzinami w Wiedniu, jak również – *last but not least* – fragmenty listów gestapowca Landaua (także wiedeńczyka), szydlerczy przywołującego wspomniany stosunek semickich mieszkańców prowincji do dawnej metropolii. Niemożność podbicia Wiednia przez młodego Brunona, który po dłuższym, choć znaczącym przerwami pobycie w okresie wojny (1914–1918) podjął jeszcze jedną próbę zamieszkania w stolicy (1923), częściowo tłumaczyć może późniejszą decyzję o podjęciu pracy w prowincjonalnym gimnazjum w roli szkolnego nauczyciela (1924).

Podobną zagadkę malarskich początków twórczości Brunona Schulza podejmuje Ewa Kuryluk w artykule *Od Arthura Millera w Baden do tajemniczej kolekcji w Zachęcie*. Autorka stawia w nim pytanie o zaginione obrazy młodego autora i o losy tajemniczej kolekcji, na której ślad natrafiła przy gotowywanej przez siebie w 2002 roku wystawy *Przedwiośnie. Sztuka polska 1880–1920* w warszawskiej Zachęcie. W pace obrazów znalezionych pod podłogą domu w Wałbrzychu i dostarczonych przez anonimowe małżeństwo znalazły się prace sygnowane nazwiskiem pisarza. Nie przypominały one „prawie nic z Brunona Schulza, jakiego znamy” (s. 26). Ostatecznie znajdujące się w tym

zbiorze kopie obrazów Weissa, chasydzkie sceny rodzajowe i niedokończone portrety zostały uznane przez Jerzego Ficowskiego za falsyfikaty i zwrócone właścicielom. Zdaniem Kuryluk nie można jednak do końca odrzucić tezy, że stanowić one mogły przykład najwcześniejszych prac Schulza i szczególnie dokument z czasu początków jego malarskiego terminowania.

Na inny biograficzny i plastyczny kontekst twórczości autora *Sklepów cynamonowych* zwraca z kolei uwagę Małgorzata Kitowska-Łysiak w artykule *Duch uwikłany w materię (ciała)*. Autorka przedstawia w nim dzieje koleżeńskej więzi łączącej Schulza z rysownikiem i współtwórcą „Kameny” Zenonem Waśniewskim. Znajomości z tym grafikiem, będącym rówieśnikiem Schulza (pisarz zapoznał się z nim na lwowskiej Politechnice w roku 1910), zawdzięczamy między innymi jedyny zachowany manuskrypt Schulzowskiego opowiadania (*Drugiej jesieni*, opublikowanej przez Jerzego Ficowskiego w roku 1973 wraz z faksymile). W archiwum Waśniewskiego zachowały się także rysunki przedstawiające Schulza, w tym dwa szczególnie studia powstałe w trakcie wspólnego pobytu w Zakopanem latem 1935 roku, które badaczka zestawia jako dwie różne próby uchwycenia cielesności pisarza przez innego rysownika. W ołówkowym szkicu, datowanym na sierpień 1935 roku i zatytułowanym *Karykatura Brunona Schulza*, Waśniewski sportretował rozczochranego autora *Komety* w trakcie toalety, z odkrytym torsem i w spodniach od pidżamy. Szkic bezlitośnie obnaża cielesną nędzę niespełna czterdziestoletniego Schulza, który w liście powstałym w tym okresie wspominał, że waży zaledwie pięćdziesiąt trzy kilogramy. Wbrew ironicznej tytułaturze ten bodaj jedyny rysunek ciała pisarza odzwierciedla gorycz i zakłopotanie obserwatora. Zupełnie inny charakter przyjmuje potrójne studium twarzy Schulza, wykonane przez Waśniewskiego w technice tempéry. Jak zauważa Kitowska-Łysiak, twarz modelu odzwierciedla na nim różne mimiczne fazy, które odnajdziemy także na autoportretach pisarza, a także na słynnym zdjęciu Schulza z Witkacym i Romanem Jaworskim. Zasadniczą cechą portretu uchwyconą przez grafika jest znamię nieobecności modelu, którego twarz zapada się pod swoim brzemieniem, by w innym momencie rozpalic i ożywić, co symbolizuje walkę ducha z ciężarem materii.

Autoportret z dybukiem i bachantką

Do najważniejszych artykułów zbioru, łączących problematykę malarskiego przedstawienia z całością Schulzowskiego *œuvre*, należy zaliczyć dwa brawurowe i ambitne eseje Jana Gondowicza: *Mrugająca materia* i *Magiczna bogini ciała*. W pierwszym i jednocześnie najobszerniejszym tekście całego zbioru autor podejmuje wątek ukrytych figur w obrazach Schulza, które wiąże z tradycją barokowej anamorfozy i jarmarcznych *Vexierbilder* (zniekształconych obrazów). Wedle autora w znacznej części rysunków pisarza można odkryć zakamuflowane i z reguły parodystyczne przedstawienia, kontrapunktujące prze-

śmiewczo figuralne znaczenie obrazu. Gondowicz nie rozstrzyga, na ile te odwrócone zniekształcenia stanowią dowód świadomego działania pisarza, a na ile są wyrazem oddziaływania jego nieświadomości (w swoim studium poświęconym Leonardowi da Vinci Freud składał podobne przedstawienia na karb mechanizmów nieświadomych), autor przedstawia jednak frapujące uzasadnienie takiej praktyki we fragmentach dotyczących różnych obszarów prozatorskiego dzieła Schulza.

Wedle Gondowicza na trop anamorfotycznej karykatury natrafić można po odwróceniu rysunku Schulza do góry nogami. Portetowane twarze odsłaniają wówczas swój zdeformowany rewers – karłów, koboldów bądź uwięzionych w ciele i parodystycznie przedstawionych demonów. Przykładem takiego obrazu ukrytego w obrazie może być choćby zamieszczona w „Tygodniku Ilustrowanym” (nr 2 z 1935 roku) grafika *Dodo i ciotka Retycja*, przedstawiająca postać jednego z bohaterów prozy Schulza. Dodo uskarża się, że nie daje mu spać ktoś w nim zamurowany, przywołując aluzyjnie figurę dybuka zaczerpniętą z folkloru żydowskiego. Autor artykułu zwraca uwagę, że po odwróceniu szkicu o sto osiemdziesiąt stopni fizjonomia postaci ulega diametralnej i groteskowej metamorfozie i przyjmuje kształt odpychającego i szydlerczego kobolda.

Na ślad podobnej zabawy Gondowicz trafia w najwcześniejszych rysunkach Schulza, podając je za przykład szkolnego folkloru (młodzieńczy szkic *Kot* z 1907 roku przekształca się po odwróceniu w sylwetkę psa); tropi ją także w innych szkicach i grafikach, przywołując kilkanaście przykładów podobnie zastosowanej techniki.

Podane przez badacza przykłady nie zawsze są przekonujące i przypominają nieco tryb czytania tekstu poddanego lekturze anagramatycznej – ostatecznie spoza powierzchni komunikatu musi wyłonić się szereg liter, które od biedy połączą się w jakieś spójne całości znaczeniowe. Dlatego nie przekonują mnie argumenty Gondowicza, wedle którego Schulz ukrył na przykład we fragmencie *Kobiety z pejczem i klęczącego przed nią mężczyzny* „brodatego, wąsatego Małorusina, ostrzyżonego *à la moujik*, chwytającego się gestem desperacji za czoło” (s. 120). Podobnie wątpliwy charakter mają inne przywołane przez niego przykłady.

Znacznie bardziej przekonująco brzmią natomiast wywody autora dotyczące związku tak zarysowanych zabaw, polegających w dużej mierze na autosugestii i odnajdywaniu znaczących kształtów w przypadkowym kłębowisku linii, z pierwotną aktywnością artystyczną. Odnoszą się one zarówno do archaicznej sztuki wróżenia, rozumianej między innymi przez Benjamina i Agambena jako forma hipnagogicznego otwarcia się augura na obszar nieświadomości, jak i późniejszych praktyk surrealistów i artystów pokroju Kantora i Białoszewskiego, „lepiących” swoje światy z jarmarcznych i kalekich przedmiotów codziennego użytku. Autor w tym kontekście podaje przykład „frotazy” Maxa Ernsta (z 1925), które będąc odwzorowaniem drewnianej bretońskiej podłogi, przez swoją skom-

plikowaną „lineaturę” kierowały uwagę artysty w głąb symbolicznego porządku nieświadomego.

W dalszej części wywodu ten ważny wątek łączy się z obsesyjnym dla wyobraźni pisarza motywem tapet. Stanowią one przykład Schulzowskiej materializacji nieświadomości i swoistą „scenę pierwotną” jego pisarstwa. Autor przytacza w tym miejscu znamiennej odpowiedzi Schulza na ankietę „Wiadomości Literackich”, dotyczącą źródła inspiracji. „Pierwszym załącznikiem moich *Ptaków* – jak pisał Schulz – było pewne migotanie tapet, pulsujących w ciemnym polu widzenia – nic więcej. To migotanie posiadało jednak wysoki potencjał treści możliwych, ogromną reprezentacyjność, prawieczność, pretensję do wyrażenia sobą świata” (s. 121). Wedle Gondowicza te osobliwe obszary sennych spektralizacji materii wiążą się z wywiedzionym z tradycji „kacerskiego witalizmu” Paracelsusa i Agrippy von Nettesheim przekonaniem podzielanym także przez Schulzowskiego Ojca, który traktuje podobne miejsca rozluźnienia spójnych form świata organicznego jako ośrodki potencjalnego „odwrócenia” rozkładu, pociągającego za sobą możliwość zapanowania na twórczymi siłami natury i pokierowania „Drugą Generacją Stworzenia”. W ten sposób autor wskazuje na miejsca wspólne Schulzowskiego dzieła, łącząc obrazy anamorfotycznych *Vexierbilder* z motywem manekinów i zdeformowanych ciał, które zawsze mają w sobie coś z ducha panironii i szyderstwa.

Podobna erudycyjna strategia towarzyszy Gondowiczowi w drugim szkicu, zatytułowanym *Magiczna bogini ciała*. Badacz drobiazgowo analizuje w nim Schulzowski *Autoportret przy pulpicie rysowniczym* (1919), poddając szczegółowej interpretacji dwa znajdujące się w nim obrazy. Autor stawia tezę, że zamieszczone w ten sposób na drugim planie autoportretu szkice stanowią ilustrację ezoterycznych i hermetycznych poglądów Piotra Piobba (właśc. Pierre Vincenti), którego poglądy Schulz poznał za pośrednictwem opublikowanej w 1910 roku książki *Moralność rozkoszy. Wenus – magiczna bogini ciała (Studyum)*. Obecność dokładnie zilustrowanej symboliki Piobba, odnoszącej się zwłaszcza do postaci kobiecych i motywów związanych z bachanaliami, udokumentowana także na kartach *Xięgi bałwochwalczej*, stanowi wedle Gondowicza dowód oddziaływania intelektualnych zabaw rówieśniczego środowiska, podobnego do opisanej przez Zdzisława Kępińskiego „kultury tuchanowickiej”. Autor, kreśląc socjologiczne analogie ze sztuką wywiedzioną z środowisk małych grup rówieśniczych (leningradzkiej grupy Oberiu, katowickiego kręgu ezoterycznego Oneiron), podkreśla szczególne znaczenie, jakie dla młodego Schulza miała drohobycka samoszkoleniowa grupa Kalleia Marii Budratzkiej (Tempele), do której pisarz należał wraz ze Stanisławem Weingartenem (w latach 1910–1925).

Parergon Schulza

Autoportret przy pulpicie rysowniczym (z 1919 roku) stanowi także punkt wyjścia do analiz nad autoreferencyjnością Schulzowskich przedstawień, zawartych w artykule Ariko Kato *Obraz i Księga. O autoreferencyjności w twórczości Brunona Schulza*. Autorkę interesuje przede wszystkim obecny w tym dziele fenomen *mise en abyme*, który tłumaczy na polski jako samoodzwierciedlenie. W interpretacji japońskiej badaczki, powołującej się na definicję Luciena Dällenbacha, *mise en abyme* to rodzaj zwierciadła odbijającego fabułę przez jej proste lub pozorne podwojenie czy powtórzenie. Kato tropi fenomen autoreferencyjności na kilku powiązanych ze sobą płaszczyznach.

Pierwszą stanowi kategoria tak zwanego obrazu w obrazie, wykorzystująca także analizy Jacques'a Derridy, odnoszące się do kategorii Kantowskiego *parergonu*, która zasadza się na podwojeniu przedstawienia i zatarciu wyrazistej granicy pomiędzy wnętrzem (polem obrazu) a jego zewnątrz (czyli ramą lub bordiurą). Wedle autorki podobny mechanizm dostrzec można w najważniejszych autoportretach i portretach autorstwa młodego Schulza.

W *Portrecie Stanisława Weingartena* ostentacyjnie wyeksponowana rama kwestionuje realizm malarstwa i ujawnia tym samym określoną konwencję przedstawienia. Kato, poddając interpretacji pozostałe obrazy z tego okresu (na przykład *Autoportret z dwiema modelkami i Stanisławem Weingartenem* z 1921 roku), dowodzi, że ironizują one konwencję malarstwa figuratywnego i przedstawiają tym samym „modernistyczne widzenie kanonu malarstwa europejskiego” (s. 154). Derridiańska ironia Schulza, wynikła z logiki *parergonu*, zwracać się ma także wedle japońskiej badaczki w stronę relacji łączącej dzieło sztuki z odbiorcą. Kato wskazuje na fakt, że wspomniane szkice Schulza przedstawiają relację zachodzącą pomiędzy dziełem sztuki a samym widzem. Rysunki inscenizują obcowanie modela z dziełem sztuki – prawdopodobnie z własnym autoportretem – i w ten sposób odwracają kierunek relacji łączącej dzieło sztuki z naśladowaną naturą – tu model naśladuje dzieło sztuki.

Inny – tym razem już literacki – przykład dekonstrukcyjnego oddziaływania *parergonu* stanowi obraz mapy z Schulzowskiej *Ulicy Krokodyli*, w której zatarta i zakłócona zostaje granica pomiędzy tym, co odwzorowane, i samym odwzorowaniem. Jak nietrudno się domysleć (mając w pamięci znakomitą książkę Krzysztofa Stali), za główny motyw, spokrewniony z formą działania Derridiańskiego *parergonu*, uznany zostaje przez autorkę motyw Księgi występujący w twórczości Schulza. Według Kato inspirację dla mallarméańskiego ujęcia tego motywu znaleźć można w krótkim fragmencie Karola Irzykowskiego *Książka-matka (szkic scenariusza)*, zamieszczonego na łamach „Pionu” na początku grudnia 1933 roku, niespełna miesiąc przed ukazaniem się *Sklepów cynamonowych*. Typowa dla Księgi logika wycofywania się znaczenia i ironizo-

wania samej formy przedstawienia stanowi tym samym kolejny objaw autoreferencyjności, wynikający z oddziaływania strukturalnej dla twórczości Schulza *mise en abyme*.

Koda

Pozostałe zawarte w lubelskim zbiorze odczytania dzieła Schulza odnoszą się do obszaru literatury i wiążą się z próbami reinterpretacji pewnych aspektów jego prozy z perspektywy metodologicznych ujęć z pogranicza badań genderowych i tożsamościowych. Małgorzata Smorań-Goldberg w artykule *Metaforyczne kodowanie u Schulza na przykładzie „Wichury”* podejmuje ryzykowną próbę odczytania słynnego opowiadania ze *Sklepów cynamonowych* jako formy dialogu Schulza z toposem literatury żydowskiej – z obecną w niej (choćby w twórczości Szolema Alejchema) metaforą pogromu i prześladowania. Ewa Świąc z kolei poddaje feministycznej i częściowo psychoanalitycznej interpretacji opowiadanie *Sierpień*. Te interpretacyjne etiudy można potraktować jako wstęp do pogłębionej analizy twórczości Schulza z perspektywy feministycznej i psychoanalitycznej. Przedsięwzięcie takie wciąż jednak pozostaje niespełnioną obietnicą współczesnej schulzologii.

[noty o autorach]

Stanley Bill (ur. 1980)

Doktorant literatury porównawczej na Northwestern University w Stanach Zjednoczonych. Urodził się w Wielkiej Brytanii, wychował się w Australii. Przez kilka lat nauczał w Polsce języka angielskiego, uzyskał magisterium na Uniwersytecie Jagiellońskim. Był stypendystą paryskiej École normale supérieure. Wykładał na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie kończy pracę doktorską o niekonwencjonalnych formach religijności w dziełach Williama Blake'a, Fiodora Dostojewskiego i Czesława Miłosza.

Agnieszka Dauksza (ur. 1988)

Doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Wielogłosie”, „Fragile”, „e-splocie” i innych; dwukrotna stypendystka MNiSW oraz Fundacji Sapere Auso. Jej praca magisterska poświęcona była wymiarom doświadczenia emancypacji w przestrzeni i sferze publicznej przełomu XIX i XX wieku (w druku), rozprawa doktorska natomiast dotyczyć będzie afektów w literaturze i teorii nowoczesnej.

Bartosz Dąbrowski (ur. 1975)

Doktor, adiunkt Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim” i „Muzyce”. Autor książek *Mit dionizyjski Karola Szymanowskiego* (2001) i *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia* (Gdańsk 2010).

Jerzy Jarzębski (ur. 1947)

Profesor zwyczajny na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego i w Instytucie Filologicznym Państwowej Wyższej Szkoły Wschodnioeuropejskiej w Przemyślu. Członek zarządu polskiego PEN Clubu, członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN. Pracował jako *visiting professor* na Uniwersytecie Harvarda i na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie. Zajmuje się głównie historią prozy polskiej w XX i XXI wieku, specjalista w dziedzinie twórczości Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza i Stanisława Lema. Autor ok. sześciuset różnorodnych publikacji, w tym trzynastu książek (m.in. *Gra w Gombrowicza, Powieść jako autokreacja, W Polsce, czyli wszędzie, Apetyt na przemianę, Pożegnanie z emigracją, Podglądanie Gombrowicza, Wszechświat Lema, Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*), współautor *Słownika schulzowskiego*, redaktor edycji pism Schulza w serii „Biblioteka Narodowa”, *Dzieł zebranych* Lema i (jako współredaktor) edycji *Dzieł* oraz *Pism zebranych* Gombrowicza w Wydawnictwie Literackim. Jego prace tłumaczone były na siedemnaście języków. Laureat m.in. Nagrody

PAN im. Aleksandra Brücknera, Nagrody Fundacji Kościelskich, Nagrody im. Kazimierza Wyki i Nagrody Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego; nominowany do Nagrody Literackiej Nike i (dwukrotnie) do Nagrody im. Jana Długosza.

Anna Kaszuba-Dębska (ur. 1975)

Ukończyła z wyróżnieniem Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Malarstwa w Pracowni prof. Leszka Misiaka oraz na Wydziale Grafiki w Pracowni Filmu Animowanego prof. Jerzego Kuci. Została stypendystką m.in. Prezydenta Miasta Krakowa, prof. Jana Szancenbacha (stypendium dla młodego kolorysty w Paryżu), prof. Janiny Kraupe-Świdorskiej (stypendium dla malarki w Paryżu). Otrzymała wiele nagród i wyróżnień, m.in. firmy Talens oraz IBBY za działalność wydawniczo-czytelniczą. Zilustrowała i zaprojektowała około dwustu książek dla dzieci i dorosłych. Jest autorką filmów animowanych zrealizowanych w Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. W roku 2011 ukończyła studia doktoranckie na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Pracuje nad doktoratem w Pracowni Projektowania Książki i Typografii pod opieką prof. Macieja Buszewicza. Wraz z mężem pisarzem Łukaszem Dębskim od 10 lat prowadzi artystyczno-literacką działalność we własnej kawiarni Café Szafé w Krakowie.

Małgorzata Kitowska-Łysiak (1953–2012)

Krytyk i historyk sztuki, przez całe zawodowe życie związana z Instytutem Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Od roku 2003 kierowała Katedrą Historii Sztuki Współczesnej. Zajmowała się historią i teorią sztuki XIX i XX wieku, zwłaszcza malarstwem polskim po roku 1945 oraz twórczością Brunona Schulza, któremu poświęciła wiele nowatorskich studiów. Jest autorką 4 książek i blisko 250 tekstów naukowych, publikowanych m.in. na łamach „Twórczości”, „Tygodnika Powszechnego”, „Znaku”, „Kresów”, „Odry”, „Nowych Książek”, w czasopiśmie specjalistycznych oraz w katalogach wystaw. Zredagowała także ponad 20 tomów zbiorowych i antologii. Wynikiem badań nad spuścizną Schulza były liczne artykuły, 53 hasła w *Słowniku schulzowskim* (2003), redakcja zbiorowych tomów studiów poświęconych osobie i twórczości Schulza (1992, 1996, 2003), edycja jego *Szkiców krytycznych* (2000), zbiór autorskich esejów *Schulzowskie marginalia* (2007) czy wreszcie tom materiałów z międzynarodowego panelu *Białe plamy w schulzologii* (2010). Należała do zespołu redakcyjnego przygotowującego wydanie *Dzieł zebranych* Schulza.

Wei-Yun Lin-Górecka (ur. 1982)

Poetka, pisarka, tłumaczka, krytyk teatralny. Urodziła się w Tajpej na Tajwanie. Absolwentka teatrologii na Brunel University w Londynie. Po zobaczeniu polskiego plakatu teatralnego oraz przeczytaniu książki Brunona Schulza (po angielsku) zdecydowała, że pojedzie do Polski uczyć się języka polskiego. Pisze w języku chińskim, angielskim i polskim. Jej wiersze w trzech językach można przeczytać w tomiku *Wiersze przeciętne* (Tajnej 2011) oraz w czasopiśmie „Ha!art” (2010, nr 30). Tłumaczyła książki *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia* Andrzeja Sapkowskiego na język chiński dla tajwańskiego wydawnictwa. Obecnie kończy przekład kompletu prozy Brunona Schulza.

Krzysztof Lipowski (ur. 1961)

Doktor nauk humanistycznych. Nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria opublikował zbiór opowiadań *Miód i воск* (2008). W tym samym wydawnictwie ukazuje się jego druga książka – *Skorpion na policzku. Słowo i obraz w twórczości Bronisława Linkego*.

Michał Paweł Markowski (ur. 1962)

The Hejna Family Chair in Polish Language and Literature na University of Illinois w Chicago. Visiting Professor na Uniwersytecie Jagiellońskim. Dyrektor Artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Literatury im. Josepha Conrada w Krakowie. Autor i edytor ponad 20 książek poświęconych filozofii literatury i kultury. Od 1997 współredaguje serię „Horyzonty Nowoczesności”, od 2008 serię „Hermeneia”, wydawaną przez Centrum Studiów Humanistycznych w Krakowie. W 2006 roku uhonorowany trzyletnim subsydem profesorskim „Mistrz” przez Fundację na Rzecz Nauki Polskiej. Laureat Nagrody „Literatury na Świecie” w dziedzinie komparatystyki za rok 1998, Nagrody Fundacji Kościelskich (2000), Nagrody Polskiej Akademii Nauk im. Aleksandra Brücknera (2000), trzykrotnie Nagrody Ministra Edukacji Narodowej (1998, 2001, 2005). Dwukrotnie (2000, 2005) nominowany do nagrody Jana Długosza za najlepszą polską książkę humanistyczną. Laureat Nagrody im. Kazimierza Wyki za rok 2011 za całość dorobku eseistycznego. Ostatnio opublikował: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura* (2004, przekład rumuński i szwedzki), *Teorie literatury XX wieku* (2006, 2 tomy, z Anną Burzyńską, przekład serbski, węgierski i ukraiński), *Polska literatura nowoczesna: Leśmian, Schulz, Witkacy* (2007), *Nieobliczalne. Eseje* (2007), *Życie na miarę literatury. Eseje* (2009) *Słońce, możliwość, radość. Eseje* (2010), *Powszechna rozwiąźność: Schulz, egzystencja, literatura* (2012), *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki* (2013; w druku). Mieszka w Chicago i Krakowie.

Wiera Meniok (ur. 1968)

Doktor filologii, teoretyk literatury, schulzolog, tłumacz. Dyrektor Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, kierownik Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego im. Igora Menioka Uniwersytetu w Drohobyczu, pracownik naukowy i akademicki w Zakładzie Literatury Powszechnej Uniwersytetu w Drohobyczu. Absolwentka Wydziału Filologii na Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym im. Iwana Franki w Drohobyczu. Odbyła dwa staże naukowe na Uniwersytecie Jagiellońskim pod opieką naukową prof. Jerzego Jarzębskiego. Prowadzi na swoim uniwersytecie zajęcia z historii literatury polskiej, teorii przekładu, zasad badań naukowych, poetyki tekstu literackiego oraz innych przedmiotów teoretycznoliterackich. Jest autorką ponad 40 publikacji naukowych, m.in. związanych z twórczością Brunona Schulza. Tłumaczy polskojęzyczne teksty schulzologiczne na język ukraiński. Ostatnio przetłumaczyła na język ukraiński *Szkice krytyczne* Brunona Schulza. Wspólnie z Igozem Meniokiem (1973–2005) w 2002 roku zainicjowała powstanie Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego na Uniwersytecie w Drohobyczu, w 2003 roku założyli Izbę Pamięci Brunona Schulza w jego dawnym gimnazjalnym gabinecie profesorskim, a w 2004 roku zainicjowali w Drohobyczu Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. Trzykrotna stypendystka (2006, 2008, 2012) Programu „Gaude Polonia” Mi-

nistra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP. Za organizację Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu w 2009 roku otrzymała odznaczenie „Za dobrą sprawę” Lwowskiej Kapituły Orderu „Ji”. W 2012 roku odznaczona odznaką honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej” Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP.

Stanisław Rosiek (ur. 1953)

Historyk literatury, eseista i wydawca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Był członkiem redakcji „Litterariów”, „Punktu” i „Podpunktu”, a także rocznika „Punkt po Punkcie”. Współredagował z Marią Janion trzy tomy z serii „Transgresje” (*Galernicy wrażliwości*, 1981; *Osoby*, 1984; *Maski*, 1986). Razem ze Stefanem Chwinem napisał książkę *Bez autorytetu. Szkice* (1981), za którą w 1983 roku otrzymał Nagrodę Fundacji im. Kościelskich. W latach dziewięćdziesiątych zajmował się kultem pośmiertnym Adama Mickiewicza (*Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, 1997) oraz twórczością kilku pisarzy dwudziestowiecznych (Peiper, Schulz, Białoszewski). Jest współautorem *Słownika schulzowskiego* (2002) oraz cyklu pięciu podręczników do nauki języka polskiego w szkołach średnich (*Między tekstami*, 2002–2005). W ostatnich latach opublikował antologię *Wymiary śmierci i Mickiewicz w „Pamiętniku Literackim”* oraz książki *[nienapisane]* i *Władza słowa*. W druku znajduje się druga część nekrografii *Spór o martwego wieszcz. Pośmiertne dzieje Adama Mickiewicza*. Redaktor naczelny wydawnictwa słowo/obraz terytoria i „Schulz/Forum”.

[abstracts]

Spirit entangled in matter (of the flesh)

This is a memorial for Professor Małgorzata Kitowska-Łysiak, an eminent art historian and the most outstanding expert on Bruno Schulz's achievement in the visual arts. The author, Jerzy Jarzębski, writes: "There are people, just like Schulz, who balance their physical meagerness, sometimes combined with a disease and suffering, with some unusual inner tension, a spiritual quality of the highest measure. They are radiant and uniquely good. In such individuals the spirit, which seems to be imprisoned in the cage of the feeble body once and for all, manages to overcome its conditioning and resist bitterness, sustaining the need to give, an affirmation of the world and existence."

Michał Paweł Markowski

Schulz – Writer as Philosopher

Bruno Schulz has been one of the most important Polish philosophers. It is not because one can find in his works many traces of reading philosophy or that they convey any specific philosophical ideas, but because the form of his world is one of the most interesting world forms found in Polish in the 20th century. What is the meaning of this form? Our life tends to assume fixed shapes whose durability denies it since there is a radical asymmetry between the matter of life and the forms it adopts. We need these forms to deny formless chaos but we should not accept them as ultimate. Our nature knows no peace but adopts many disguises and roles to find the best possible shelter, which never ends with success. Human life is permanently incomplete because it always shows us its "eternal otherness." Never will we realize our potential in full, which does not mean that we should limit ourselves in advance. On the contrary – the more options we have, the better our life is. If reality is a sum of realized potentialities, the more of them become real, the more meaning reality will acquire. And the more meaning it has, the more effort must be put in its interpretation. Thus human existence can be defined as interpreting. Interpretation adds more possibilities to being since it is not a way of knowing the world, but that of being in it.

Jerzy Jarzębski

Bruno Schulz as a Critic: The Figures of Imagination

Bruno Schulz used in his critical essays metaphors and imagery which created a uniquely organized world. Its elements and their arrangement, just as those of his

stories, always have some value and exist in time, which means that they have an inner dynamic and contribute to a mythic history. Therefore Schulz's critical idiom should be studied in terms of its mythological overtones. Schulz transfers his private experience first on other writers and then on the "historical reality." Still, the center of his repertoire of critical metaphors is occupied by the metaphors borrowed from biology. Whatever belongs to biology has a positive value and spiritual or aesthetic values must be ultimately tested by the body and through the flesh. Biological metaphors stress the work's and author's connection to real life as well as the temporality of the world and existence approached either as the private experience of life and death or as the history of society.

If we approach metaphors as elements that constitute a "world" in its own right, it will turn out that the "world" of Schulz's stories is very different from that of his criticism. While the former is a reconstructed "dwelling place" of the author, which means that its most important component is organized space, the latter foregrounds time as the basic axis of metaphorical events. The works of other writers discussed in critical essays provide opportunities to consider the riddle of individual life in the idiom of biology and in the language of the ancient myths of humanity – they create ties between human beings and events, i.e. history. In this realm everything is dynamic; a process that unfolds in time and the public sphere. What makes the stories different derives from their personal atmosphere – building a shelter and getting lost are both intimate activities. On the contrary, literary criticism assumes testing individuals amidst other people, which requires fitting them into different models of human destiny and validating truths shown in various works of history, including the existential problems they present. For Schulz, literature of value was a system of reflections and incarnations, a space where the authorial "I" keeps searching for various forms of embodiment and contacts the mythological foundations of culture. There are no clear-cut boundaries which separate the fictional reality or protagonists from the authors of books and their private worlds. Those worlds correspond to the heritage of myth and literature, as well to biology and eroticism. In his critical essays, Schulz keeps moving between realities, looking for the values of literature in bonds and connections.

Stanley Bill

The Carriage in the Forest: Schulz and Writing

This paper treats Bruno Schulz's *Cinnamon Shops* as a depiction of two entirely different models of writing: the first disturbingly real for Schulz, and the second more idealized, or even nostalgic. The first model presents writing as a process of constantly deferred meaning, as a wandering through a labyrinth of shifting city streets or human signs, whose "configuration," as the story's narrator observes, "fails to match the expected image." The second, more idealized model was described by Schulz himself in his famous 1935 essay for Stanisław Ignacy Witkiewicz as the proper goal or aspiration of art: "Its role is to be a probe sunk into the nameless. The artist is an apparatus registering processes in the depths, where value is formed."

The paper presents the culminating scene of *Cinnamon Shops* as a fantasized version of this theory *in praxis*: the artist sinks his probe, or rides his metaphysical horse and carriage, into the nameless realm, from the labyrinth of language into a forest of meaninglessness which at the same time forms the hidden source of all meaning. The boy protagonist of the story must leave the city, surrender to unconscious will, and journey deep into a winter forest at night. There he finds not darkness, cold, and death, but sparkling lights, a secret spring and the signs of new life in the dead of winter. However, this journey – much like Schulz's theory of art and writing more generally – remains in sharp contrast both with the defective version of reality presented in much of his other fiction and with the alternative model of writing as a hopeless search for an ultimate reality that can never be found. This paper examines the conflict between these two visions.

Krzysztof Lipowski

Demiurge Is Dual. Alfred Kubin and Bruno Schulz – an Attempt at Comparison

Both Bruno Schulz and Alfred Kubin moved freely between image and word. In their artistic quests they first turned toward the iconic and only then chose the verbal art. In Schulz's work, the relationship between woman and man is reduced to adoration. Schulz's man knows that the beauty he admires is beyond his reach, while Kubin reaches further. For him, the sexual act means loss of masculinity. The Austrian draughtsman approaches sexual desire as difficult to control, sometimes animal in its forms, while for Schulz desire is subtler and more sublimated. Both Schulz and Kubin addressed the problem of limited and imperfect reality which sustains the artist's imagination while he tries to improve it. Both also surprised the audience with their teriomorphic ideas. In the age when most painters preferred chromatic richness, both Kubin and Schulz chose drawing and etching. They preferred techniques which stressed the relationship of light and color. White and black, making an ascetic combination, let them achieve the maximum of expression. Their works are visions of somnambulists.

Agnieszka Dauksza

"There is no dead matter – it only seems to be dead." On the Ambivalences of Schulz's Materialism

The present essay is an attempt to consider the status of rubbish, debris, remains, cuttings, and scrap paper, so often to be found in Schulz's fiction. Such apparently useless trash seem to be the main substance that organized Schulz's reality. Sometimes it makes a significant substitute for more complex or sophisticated forms of the material world, on other occasions it points to the general condition of modern culture. In Schulz's stories, waste is almost never just useless excess of ready-made forms, but very often it makes the main component of more complex structures – both strictly physical, material, and linguistic, whenever it inspires an imaginary search, triggers metaphors or provides a core around which the language of description can start growing. The formlessness and potentiality of such forms, just as the "porousness" or "plasticity" of matter as such, seduce the artist and tempt him to shape them, to make an epistemological and creative effort.

Małgorzata Kitowska-Łysiak

Remarks on the Canon. Bruno Schulz's Early Sketchbook and the Frescoes in Landau's Villa

Most likely, Schulz's sketchbook comes from 1907-1908, when he was fifteen or sixteen-years old. Scholars claim that the drawings in the sketchbook are of no high artistic value. Certainly, in the context of Schulz's canonical works, they are only attempts and anticipations of the future. Still, these early sketches deserve some more attention not only as part of a Great Artist's heritage. Schulz's sketchbook is not just a collection of drafts but, on the contrary, a set of final versions – final in the first phase of the artist's formative evolution.

On the other hand, the frescoes painted by Schulz in Landau's villa are, to our present knowledge, his last work done under unusual circumstances – under pressure. We will never find out whether Schulz, doing his final job, had any artistic ambitions, but we can assume that it was not just a ransom he had to pay to live. At any rate, he followed his main principle of combining the real and the imaginary, in that case the motifs from fairy tales.

It seems that juvenile daubing and illustrations to popular tales for children belong to a "reality of a lower rank," but this is what brings them together, which liberates the frescoes from the space of death, tears down a thanatological curtain, and makes us perceive them, just like the drawings from the sketchbook, as artistic efforts – not first but last. One might say that both the fairy tale motifs and their rendering let Schulz reach beyond oppression and include the frescoes in the main course of his development. Thus, the frescoes in Landau's villa are a gesture of oppressed freedom, but freedom nonetheless. A Great Artist wanted to save not only his life, but also, and perhaps above all, the integrity of his art.

Anna Kaszuba-Dębska

The „High Heels” Project. Schulz's Woman – a Book

The “High Heels” project is an interdisciplinary and intermedia action of an international range. It has been inspired by the graphic art of Bruno Schulz and a Ph.D. dissertation, *Schulz's Women* [Kobiety z kręgu Schulza], completed by the artist at the Academy of Fine Arts in Warsaw.

Contemporary women gave the artist shoes with a history, contributing to a growing collection. Having received them as an element of the *profane* and breaking its barrier, she created them again and placed them in the sphere of the *sacred*. The transformed shoe-object became a symbol of duration. Deciding to donate her shoes, each woman answered questions which were used to create a language of pictorial signs and QR codes. Using them, as well as some traditional painting techniques, the artist left traces on the shoe-objects. The spectator, in interaction with the work, makes his or her decision to get involved, in part or in full, in the process of decoding the encoded meanings. The language of pictograms helps to decode the information about the donor's appearance, while the QR code allows one to establish a more profound interaction with the works by an application in a mobile phone – it reveals the woman's identity and spirituality as well as her name.

The other project, *Schulz's Women*, realized at the same time, refers to the spiritual identity of the writer and pertains to women with whom he shared his thoughts and ideas. Two years ago Anna Kaszuba-Dębska started collecting graphic material in the archives. At first, she wanted to show the women from the past through authentic footing, but with time she found some traces which apparently had nothing to do with Schulz. A good example is Joanna Suchestow, Duke Radziwill's fiancé. The artist has proved that a figure from the drawings of the teacher from Drohobych was his close relative. Thanks to other artists invited to participate in the project, it has achieved a higher, international and intercultural range. All the texts are available on a website www.projektszpilki.pl.

Wiera Meniok

"The Dusk Will Fall," or the Story of Bianca

Joseph saw Bianca for the first time when "she was wearing a white dress, slender and calligraphic as if she had been out of the Zodiac." Then he had no way out – he could not stop dreaming about meeting her once more. His dreams came true but not as a typical love story, but the moment when one says "the sweetest, quietest, and saddest things" and after that there is no consolation but the falling dusk. Joseph begins to study Bianca's secret with insistence and despair, and his effort resembles studying a spring dusk. Who was Bianca and what is this dusk which falls inevitably whenever she starts talking about something most important? This is the basic question to which Joseph tries to find an answer. She was an Infant Queen and the Messiah at the same time. And both aspects Joseph almost managed to prove or at least acquire faith in their existence realized in terms of abduction and suffering. But Bianca was also a Woman who realized "fully" only her female aspect. That aspect of her Joseph could neither predict or fully understand. He could not bear it or defeat it in the realms "above and beneath" Bianca's flesh. The Woman won in her and that victory liberated a Demon which brought Joseph to madness, his highest idea to total bankruptcy, and his love to incessantly falling dusk. Joseph never experienced the erotic womanhood of Bianca, but he experienced its demonism. He failed to revive in her the Infant Queen and the Messiah – she made her own choice.

Stanisław Rosiek

The Absent Presence

The essay is an attempt to describe and interpret three recently discovered photographs taken on October 2, 1938 during the so-called "anti-aircraft and anti-gas defense week" organized by the paramilitary League for Anti-Aircraft and Anti-Gas Defense. In each of the photos one can hardly notice Bruno Schulz hidden among about a dozen people. Accident is a mixed blessing for photography. Sometimes a camera aimed at an object that attracted the photographer's interest and was his or her main target accidentally fixes something more, some un-planned excess of the visible. Standing in the background, in all the pictures Schulz is located at the same point, taking the same pose,

and with the same facial expression. He has no inter-action with other members of the photographed group. A series of photos, taken in Drohobych many years ago and now published for the first time, supports a common claim that Schulz was not particularly sociable. Yet in none of the known photographs he looks so withdrawn and hidden, so remote and inaccessible – virtually absent. He could be a symbol of perfect alienation. His position was determined by the necessity to be and by his inability to be among others. Thus he is not an “exemplar of the inferiority complex” (Barańczak), driven by the “dream ... of self-annihilation” (Sandauer). Schulz constitutes himself beyond any social frame of reference. The principles of his existence are isolation and distance. So much (and so little) tell us the photographs.

Wei-Yun Lin-Górecka

Trans-Pacific Transcendence. Translating Bruno Schulz into Chinese

In *Trans-Pacific Transcendence. Translating Bruno Schulz into Chinese*, the Taiwanese poet and translator Wei-Yun Lin-Górecka writes about her journey into *The Age of Genius* – how she fell in love with Bruno Schulz’s book when she read *The Book* in London, how she decided to come to Poland to learn Polish just to translate his works from the original, and how she finally managed to cross the geographical/linguistic/cultural boundaries to reach the “root” and bring out “spring” out of Schulz’s work and make it flourish fluently, freely, and feverishly in her native language, i.e. traditional Chinese. So far Wei-Yun Lin-Górecka has translated Schulz’s *Cinammon Shops*, been published under the title *Street of Crocodiles* by Unitas Publishing Co., one of the leading publishing companies in Taiwan. Her translation of *Sanatorium under the Sign of an Hourglass* will be published in the fall of 2013.

Bartosz Dąbrowski

Review of *The Blind Spots of Schulzology*, edited by Małgorzata Kitowska-Łysiak

In *Białe plamy w schulzologii* [*The Blind Spots of Schulzology*], a collection edited by Małgorzata Kitowska-Łysiak (2010), contributors focus on the relationship between Schulz’s fiction and his paintings, the problems of ethnicity and sexuality, and some newly discovered details of the writer’s life. In his discussion of the book, the reviewer stresses the increasing role of psychoanalytic, feminist and ethnicity-centered approaches, as well as the importance of the “iconic turn” for the study Schulz. The collection includes articles by Ewa Kuryluk, Małgorzata Kitowska-Łysiak, Shalom Lindenbaum, Ariko Kato, Jan Gondowicz, and Małgorzata Smorağ-Goldberg.





K. 672

„Schulz / Forum” nr 1

sr: *Forum schulzowskie w budowie*

[odczytania]

Jan Gondowicz: *Powrót wielkich ptaków*

Marcin Całbecki: *Schulz dadaistą? Parodystyczna krytyka kultury europejskiej w opowiadaniu Brunona Schulza „Dodo”*

Wojciech Owczarski: *Schulz i sny*

Paweł Sitkiewicz: *Fantasmagorie. Rozważania o filmowej wyobraźni Schulza*

[paralele i konteksty]

Marek Wilczyński: *Szyfr masochizmu. Amerykańskie konteksty prozy Brunona Schulza*

[inicjacje schulzowskie]

Filip Szałasek: *Gra w światy*

[horyzont życia]

Agata Tuszyńska: *Listy Bezimiennej*

[horyzont dzieła]

Stanisław Rosiek: *Jak wydawać Brunona Schulza. Próba opisanie kanonu edytorskiego*

[projekty]

Łukasz Kossowski: *Rzeczywistość przesunięta, czyli kilka słów o przygotowaniach do wystawy Brunona Schulza w warszawskim Muzeum Literatury*

[archiwum]

Stanisław Rosiek: *Schulz w katalogu Towarzystwa Wydawniczego „Rój”*

Schulz/Forum 2

Gdańsk 2013

Wydawca: Fundacja Terytoria Książki

ISBN: 978-83-7453-113-9